This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

830.9
K75v

Vermischte Aufsätze

zur

Litteraturgeschichte und Aesthetik.

Vermischte Aufsätze

zur

Litteraturgeschichte und Aesthetik.

Von

Dr. August Koberstein,
Professor in Pforte.

Leipzig,
Verlag von Joh. Ambr. Barth.
1858.

Winkler Bequest
1-14-81

A-8-37 MFF

Vorwort.

Die Aufsätze, welche dieses Büchlein befaßt, sind zum allergrößten Theil aus Vorträgen hervorgegangen, die ich seit dem Jahr 1837 in dem litterarischen Verein zu Naumburg a. d. S gehalten habe. Die ersten drei, einzeln schon früher gedruckt, hat dann mit dem siebenten H. Hoffmann in verschiedene Hefte des „Weimarischen Jahrbuchs für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst" aufgenommen. In öffentlichen Anzeigen und Beurtheilungen dieser Zeitschrift ist ihrer mehrfach nicht ungünstig gedacht, nach Exemplaren der ursprünglich bloß zum Verschenken bestimmten Einzelndrucke schon zuvor öfter von verschiedenen Orten her verlangt worden. Beides hat mich bewogen, meine Bedenken gegen einen selbständigen Wiederabdruck jener vier Aufsätze, zu dem sehr achtungswerthe und mir sehr werthe Männer wiederholt riethen, fallen zu lassen und damit auch noch vier andere der Oeffentlichkeit zu übergeben, von denen ich hoffte, daß sie von einem allgemeineren Interesse sein dürften.

Sehr gern hätte ich jedes dieser Stücke noch einer durchgreifenden und vervollständigenden Ueberarbeitung unterworfen; ich mußte aber aus mehreren Gründen davon abstehen und es bei einzelnen Verbesserungen und Zusätzen in den bereits vorhandenen Texten und Anmerkungen bewenden lassen. So ist denn auch nicht alles getilgt worden, was an die ursprüngliche Bestimmung dieser Aufsätze erinnert. Möge es, wie alles Uebrige, was mangelhaft erscheinen wird, der Nachsicht der Leser empfohlen sein!

Pforte, d. 27. September 1857.

Haberstein.

Inhaltsverzeichniß.

Seite

Ueber das gemüthliche Naturgefühl der Deutschen und dessen Behandlung im Liebesliede, mit besonderer Beziehung auf Goethe 1

Ueber die in Sage und Dichtung gangbare Vorstellung von dem Fortleben abgeschiedener menschlicher Seelen in der Pflanzenwelt 31

Zu und über Goethe's Gedicht, Hans Sachsens poetische Sendung 63

Ueber das neudeutsche Gelegenheitsgedicht, mit besonderer Beziehung auf Goethe's Elegie „Euphrosyne" 91

Inwiefern darf Goethe's Iphigenie als ein sowohl dem Geist und der ganzen innern Behandlung als der äußern Form nach durchaus deutsches Kunstwerk angesehen werden? 115

Shakspeare's allmähliches Bekanntwerden in Deutschland und Urtheile über ihn bis zum Jahr 1773 163

Ueber das Verhältniß Thüringens und Hessens zur deutschen Litteratur, und über einige Ueberbleibsel der ältesten uns bekannten vaterländischen Poesie, die zu diesen Gegenden in einem sehr nahen Bezuge stehen. 223

Andeutungen über den besonders erfolgreichen Antheil Preußens an der Neugestaltung der deutschen Litteratur seit dem Ausgange des siebzehnten Jahrhunderts 249

Ueber das gemüthliche

Naturgefühl der Deutschen

und dessen

Behandlung im Liebesliede, mit besonderer Beziehung auf Goethe.

Die Freude an der Natur, welche der neuern Zeit im Gegensatz zum Alterthum eigenthümlich ist, die sich in den frühesten Gedichten des ganzen Mittelalters ausspricht, und worin übrigens das Alterthum in seinem Absinken gleichfalls der germanischen Natur entgegenkam, diese Freude an der Natur, am Beobachten des pflanzlichen und thierischen Lebens, ist, wie ein geistvoller Schriftsteller unserer Tage[1]) bemerkt, indem er von dem deutschen Thierepos spricht, die Seele dieser Dichtungen. — Er hat Recht: es ist dies ein Zug, der durch die ganze neuere Poesie geht, nirgend aber mehr ins Auge fallen dürfte, als in der unsrigen, und hier wieder um so kenntlicher, ausdrucksvoller und individueller, je tiefer sie in dem Boden deutscher Volksthümlichkeit Wurzel geschlagen, je selbständiger sie sich entwickelt, je mehr sie in ihrem Wachsthum sich fremder Einflüsse erwehrt hat. Man würde diese Erscheinung, wenn sie befriedigend erklärt werden sollte, auf das eigenthümliche Verhältniß des deutschen Volks zur Natur als auf ihren eigentlichen Grund zurückführen und zu dem Ende einerseits bis in die geheimsten und verborgensten Tiefen des Nationalcharakters hinabsteigen, andrerseits die Besonderheiten der Naturgestaltung in unserm Vaterlande sich zum Bewußtsein bringen müssen, um aus der Gegenüberstellung der hier und dort gewonnenen Ergebnisse die Bezüge des

1) Gervinus, Gesch. d. poet. Nat. Litt. der Deutschen, 2. Ausg. 1. S. 135.

Die Freude an der Natur, welche der neuern Zeit im Gegensatz zum Alterthum eigenthümlich ist, die sich in den frühesten Gedichten des ganzen Mittelalters ausspricht, und worin übrigens das Alterthum in seinem Absinken gleichfalls der germanischen Natur entgegenkam, diese Freude an der Natur, am Beobachten des pflanzlichen und thierischen Lebens, ist, wie ein geistvoller Schriftsteller unserer Tage[1]) bemerkt, indem er von dem deutschen Thierepos spricht, die Seele dieser Dichtungen. — Er hat Recht: es ist dies ein Zug, der durch die ganze neuere Poesie geht, nirgend aber mehr ins Auge fallen dürfte, als in der unsrigen, und hier wieder um so kenntlicher, ausdrucksvoller und individueller, je tiefer sie in dem Boden deutscher Volksthümlichkeit Wurzel geschlagen, je selbständiger sie sich entwickelt, je mehr sie in ihrem Wachsthum sich fremder Einflüsse erwehrt hat. Man würde diese Erscheinung, wenn sie befriedigend erklärt werden sollte, auf das eigenthümliche Verhältniß des deutschen Volks zur Natur als auf ihren eigentlichen Grund zurückführen und zu dem Ende einerseits bis in die geheimsten und verborgensten Tiefen des Nationalcharakters hinabsteigen, andrerseits die Besonderheiten der Naturgestaltung in unserm Vaterlande sich zum Bewußtsein bringen müssen, um aus der Gegenüberstellung der hier und dort gewonnenen Ergebnisse die Bezüge des

1) Gervinus, Gesch. d. poet. Nat. Litt. der Deutschen, 2. Ausg. 1. S. 135.

innern Gemüthslebens zum äußern Naturleben, oder, wenn der Ausdruck verstattet ist, das gemüthliche Naturgefühl der Deutschen abzuleiten. Ob dies schon jemals ernstlich versucht worden, und ob der Erfolg lohnend gewesen, weiß ich nicht zu sagen. Selbst Hand ans Werk zu legen, könnte mir nur einfallen, wenn ich in mehr als thörichter Ueberschätzung meiner Kräfte und Mittel dazu befangen wäre; wogegen es mir erlaubt sein wird, auf zwei Punkte hinzudeuten, die bei einer Untersuchung der Art wohl bald zu vorzüglicher Berücksichtigung sich herausheben würden, mir aber noch den besondern Vortheil gewähren, daß ich an ihnen auf die bequemste Weise den Faden meines Vortrags befestigen kann. —

So leicht der Deutsche sich auch zu Zeiten versucht fühlen mag, den Bewohner südlicherer Länder um die tiefe, nur selten und dann fast immer nur auf kurze Zeit durch Wolken oder Nebel getrübte Bläue seines Himmels, um die unvergleichliche Pracht des Sternenzeltes, die milde Wärme und den weichen Hauch seiner Lüfte, um den Reichthum und die Mannigfaltigkeit, den bunten Farbenschmelz und die üppige Fruchtbarkeit der ihn umgebenden Pflanzenwelt, kurz um alles das zu beneiden, worin sich die Natur jener glücklichen Himmelsstriche wie in einen nie veraltenden bräutlichen Schmuck gekleidet hat: er wird darum doch nicht ungerecht gegen die Heimath sein und seinen Sinn nicht den Vorzügen und Reizen verschließen, die ihrer Natur eigen sind, und wenn auch nicht überall in gleich befriedigender Fülle hervortreten, doch nirgend ganz fehlen. Und hierunter möchte wohl vor Allem des bei weitem mehr als im Süden in die Sinne fallenden Wechsels der Jahreszeiten zu gedenken sein, der uns eine Mannigfaltigkeit von Natureindrücken und Naturgenüssen in zeitlicher Aufeinanderfolge zuführt, wie sie südlichere Gegenden entweder gar nicht, oder doch in viel größerer Abschwächung kennen. Diese Art der Abwechselung in den Erscheinungen der Natur muß aber, meine ich, durch die äußern Sinne viel tiefer und stärker auf das Gemüth wirken, das innere Gefühl zu ungleich lebhaftern und klangvollern Schwingungen erregen und den Menschen viel

gewaltiger aus ſeinem individuellen Geiſtesleben in das allgemeine Naturleben hineinreißen, oder auch, wo die Einwirkung von außen rauh und ungeſtüm iſt, ihn in ſich ſelbſt zurückſcheuchen, als jene andere, wo die Mannigfaltigkeit der Eindrücke weniger zeitlich nach einander, als räumlich neben einander empfangen wird, wo alſo leicht einer den andern abſtumpft oder gar verwiſcht, weil keiner Zeit hat, ſich völlig des Gemüthes zu bemeiſtern und ihm eine nachhaltige Stimmung zu geben. Hieraus erklärt ſich, wie es mir vorkommt, der ſcheinbare Widerſpruch, daß die reichere und üppigere Natur der Südländer das menſchliche Gemüth weniger entzückt, rührt und an ſich reißt, als die kärglicher ausgeſtattete und beſcheidnere Natur mehr nach Norden zu gelegener Erdſtriche; hiermit habe ich aber auch bereits einen jener Punkte näher berührt, die ich oben im Sinne hatte. Denn wenn mich nicht alles täuſcht, ſo beruht das gemüthliche Naturgefühl der Deutſchen im Allgemeinen, ſo wie ihre Freude an der Natur, wie ſie ſich in ihrer Poeſie ausſpricht, im Beſonderen, gewiß nicht zum geringen Theile auf der eigenthümlichen Beſchaffenheit unſeres heimathlichen Naturlebens, der zufolge die Natur alljährlich, tiefem und langem Winterſchlafe ſich entwindend, immer wieder in verjüngter Schönheit dem Menſchen entgegentritt und ihn um ſo empfänglicher für die volle Wirkung ihrer Reize findet, je länger dieſelben ihm verhüllt geblieben ſind, und je mehr die rauhe Jahreszeit ihn darnach mit ſehnſüchtigem Verlangen erfüllt hat.

Das Andere, was ich hier als eine der Urſachen anführen will, die den beſondern Bezug der Deutſchen zur Natur vermitteln, iſt eine der hervorſtechendſten Eigenthümlichkeiten unſers Nationalcharakters; ich meine jenen wunderſamen Widerſpruch in unſerm Empfinden, Denken und Handeln, aus dem ſich vielleicht alle unſere Nationalfehler, vielleicht aber auch alle unſere Nationaltugenden herleiten laſſen, und den ich nicht kürzer zu bezeichnen vermag, als durch den gewagten Ausdruck — innerlichſtes Allleben. Von jeher iſt dem Deutſchen der Hang zur Innerlichkeit und Beſchaulichkeit eigen geweſen, von jeher hat er die

vollſte und unbeſchränkteſte Freiheit der Bewegung und Entfaltung für die Welt ſeines Innern in Anſpruch genommen, und unter keinem Volke haben wohl weniger Herkommen, Mode, nationale Vorurtheile und andere äußerliche Rückſichten dem Dichter und dem Denker ſich in den Weg geſtellt und ſie verhindert, die aus der Tiefe der Seele auftauchenden Bilder und Gedanken in geſprochenem oder geſchriebenem Wort zu verkörpern und zu veröffentlichen. Auf der andern Seite wiederum iſt niemand geneigter, ja eifriger, ſich in fremde Denk- und Empfindungsweiſe hinein zu verſetzen, ſie ſich anzueignen, ja in ihr aufzugehen, als der Deutſche: der Trieb nach Univerſalität führt ſeine Gefühle und Gedanken ebenſo in die ungemeſſenſte Weite, wie der Hang zur Innerlichkeit ihn in ſich ſelbſt vertieft. In jener Richtung will er den Menſchen, d. h. ſich ſelbſt in Allem wiederfinden, in dieſer glaubt er das All ſchon in ſeiner perſönlichen Einzelnheit zu haben. Wie dieſen Widerſpruch das Denken auszugleichen vermöge, gehört nicht hierher. Vorhanden iſt er, das läßt ſich nicht läugnen, und hilft uns, wie geſagt, das Verhältniß der Deutſchen zur Natur erklären. Denn was iſt es anders, als dieſe Fähigkeit, die ſubjective Empfindung bis ins Unendliche auszuweiten und ſie als der ganzen Welt eigen aus allem Geſchaffenen herauszufühlen, wenn wir uns in dichteriſcher Aufregung dem Glauben hingeben, die Natur vermöge unſern Schmerz, wie unſere Freude mitzuempfinden, und wenn wir ihren Erſcheinungen ein Walten von Regungen, von abſtoßenden und anziehenden Kräften unterlegen, denen ähnlich, welche die Erſcheinungen in unſerm ſeelenhaften Leben bedingen und hervorrufen? Daß wir aber gerade dann am erſten geneigt ſind, uns nicht den Menſchen mitzutheilen, ſondern uns der Natur in die Arme zu werfen und aus der Fülle des in ihr wogenden Lebens Widerhalt oder Linderung für unſere Gefühle zu gewinnen, wenn ſie die äußerſte Spitze der Subjectivität erreicht haben, iſt um ſo begreiflicher, je mehr die Natur ſich im Ganzen und Großen ihrer Erſcheinungen immer gleich bleibt, während der Menſch unter der Macht des Augenblickes ſteht, und der leidenſchaftlich Erregte, wenn er ſich vor

seines Gleichen aufschließen wollte, hier eine der seinigen vielleicht geradezu entgegengesetzte oder wenigstens fremdartige Stimmung anzutreffen besorgen müßte, so daß weder Verständniß, noch Sänftigung des Gefühls zu erwarten wäre. —

Von allen Dichtarten hat sich in Deutschland von alter Zeit her bis zur Gegenwart keine selbständiger entwickelt, keine von fremden Einflüssen freier gehalten, als das eigentliche Lied, sowohl das epische, wie das lyrische. Es ist diese Erscheinung wieder tief in unserm volksthümlichen Charakter und in der ganzen Gestaltung unsers geschichtlichen Lebens begründet, worauf ich hier aber auch nicht weiter eingehen kann, da es für meinen Zweck genügt, die bloße Thatsache hinzustellen. Wenn ich nun oben bemerkte, daß die Freude an der Natur, ja das gemüthliche Naturgefühl überhaupt um so kenntlicher, ausdrucksvoller und individueller in unserer Poesie hervorbricht, je unmittelbarer die letztere aus der deutschen Volksthümlichkeit erwachsen ist, so wird daraus schon von selbst folgen, daß gerade unsere Liederpoesie es ist, an welcher jener Bezug zur Natur vorzüglich wahrgenommen werden kann. Doch stehen in dieser Rücksicht die einzelnen Gattungen des deutschen Liedes nicht alle auf gleicher Linie. Es begreift sich leicht, daß das epische hierbei am weitesten zurücktritt: es stellt Thaten, Ereignisse, Vorfälle dar, und die subjective Empfindung kann dabei nur mittelbar zur Sprache kommen durch den Mund der handelnden oder leidenden Personen, welche die Dichtung uns vorführt. Selbst einzelne lyrische Richtungen, welche sich in einer gewissen mittleren oder allgemeineren Sphäre der Empfindung halten, wie das gesellige, das scherzhafte, das beschreibende Lied, der Preisgesang und was dahin einschlägt, werden, so oft sie auch aus der Natur Schmuck, Bild und Gleichniß entlehnen, ja in ihrer Schilderung ganz aufgehen mögen, doch nur selten an das eigentliche Naturgefühl streifen. Viel leichter wird dazu schon das Trinklied die subjective Empfindung hinüberleiten, wenn dem Trinker aus dem flüssigen Golde der Naturgeist selbst hervorzublicken und sein glühendes Leben in ihn überzuströmen scheint; oder auch das geistliche Lied, wo das fromme

Gemüth aus der ganzen belebten und unbelebten Natur einen großen Lobgesang auf die Herrlichkeit ihres Schöpfers und Erhalters herauszuhören meint. Am allerentschiedensten aber bricht im deutschen Liebesliede das Naturgefühl durch; gewiß aus keinem andern Grunde, als weil die Liebe unter allen Leidenschaften am leichtesten das subjective Seelenleben des Individuums zu jener Stimmung steigert, in welcher es getrieben wird, sich in das Allleben der Natur zu versenken und hierin das seinen Zuständen, Regungen und Schwingungen Verwandte herauszufühlen.

Ich habe mir vorgesetzt, auf dieses Verhältniß unserer Lyrik zur Natur, sofern jene die besondere Gestalt des Liebesliedes angenommen hat, hier etwas näher einzugehen. Ich werde zunächst in den allgemeinsten Umrissen den geschichtlichen Gang der Entwickelung dieses Verhältnisses von da an, wo uns zuerst in der Geschichte unserer Dichtkunst das Liebeslied entgegentritt, bis auf Goethe angeben; daran aber eine etwas mehr auf das Einzelne und Besondere gerichtete Betrachtung derjenigen Lieder dieses Dichters anknüpfen, in denen, wie es mir scheint, das gemüthliche Naturgefühl mehr als irgendwo anders den Ausdruck vollendeter Schönheit gefunden hat.

Aus Grimms deutscher Mythologie[2]) lernen wir, daß unsere heidnischen Vorfahren, wie die Völker des Alterthums, die Jahreszeiten als persönliche Wesen faßten und demgemäß darstellten. Die Eintheilung des Jahres war in Bezug auf das tägliche Leben nicht überall dieselbe; für mythische Bezüge aber galt nur die zwiefache in Sommer und Winter, wofür jedoch bisweilen auch die in Frühling und Winter, oder in Frühling und Herbst gefunden wird. Bei unsern nordischen Stammverwandten, den alten Scandinaviern, tritt uns die Persönlichkeit jener beiden Hauptjahreszeiten am allerunverkennbarsten entgegen. Die Edda führt beide gleich genealogisch ein. Sumar, unser Sommer, ist ein Sohn des Svásudhr, d. h. des seligen, freundlichen Mannes; Vetr,

2) 1. Ausg. S. 435 ff. (2. u. 3. Ausg. S. 715 ff.).

der unſerm Winter entſpricht, hat den Vindlóni oder Vindſvalr zum Vater, den Windbringenden, Windkühlen, der wieder von Vaſadhr, dem Feuchten, Naſſen abſtammt. Aus dem eigentlich deutſchen Heidenthum haben wir zwar nicht eine derartige Geſchlechtstafel des Sommers und Winters aufzuweiſen; ihre perſönliche Geltung hat indeß nicht nur bis tief in das Mittelalter fortgedauert[3]), ſelbſt bis in die neueſte Zeit haben ſich unter dem Volke in durchaus deutſchen Gegenden noch Vorſtellungen und Gebräuche erhalten, die in Verbindung mit den hierauf bezüglichen Zeugniſſen aus frühern Jahrhunderten gar keinen Zweifel darüber aufkommen laſſen, daß Sommer und Winter einſtmals wirklich unter die Zahl der göttlichen oder dämoniſchen Weſen gerechnet wurden. Vor allem Andern iſt hier der noch hier und da fortlebenden Sitte der Sommerverkündigung und des Sommerempfanges zu gedenken. Jene geſchieht in Geſängen, womit die Jugend dem Sommer, wenn er wieder ſeinen Einzug in das Land halten will, entgegenzieht. Oft iſt damit noch eine ſinnvolle Handlung verbunden, woran gleichfalls Jünglinge und Jungfrauen Theil nehmen. „Ein vermummter Sommer und ein vermummter Winter, jener in Epheu oder Singrün, dieſer in Moos oder Stroh gekleidet, treten auf und kämpfen ſo lange mit einander, bis der Sommer ſiegt. Dann wird dem zu Boden geworfenen Winter ſeine Hülle abgeriſſen, zerſtreut und ein ſommerlicher Kranz oder Zweig umhergetragen. Hier iſt die uralte Idee eines Krieges oder Streites zwiſchen beiden Jahresgewalten, aus dem der Sommer ſiegreich hervorgeht, in dem der Winter unterliegt: das Volk gibt gleichſam den zuſchauenden Chorus ab und bricht in den Preis des Ueberwinders aus“[4]).

Daß die bei ſolchen Anläſſen üblichen Geſänge durch lange Zeiträume gegangen ſind, läßt ſich gar nicht bezweifeln. Dem 12. und 13.

---

3) „Noch jetzt,“ bemerkt J. Grimm a. a. O. S. 436 (719), „ſind uns Sommer und Winter häufige Eigennamen, und vermuthlich waren ſie es von Anfang an, eben weil ſie ſich mit Ausdrücken urverwandter Sprachen nicht berühren.“ — 4) J. Grimm, a. a. O. S. 439 f. (723 ff.).

Jahrhundert mußten sie ihrem wesentlichen Inhalte nach bekannt sein: dafür legen die Dichter jener Zeiten das unverdächtigste Zeugniß ab[5]; und wer weiß, ob nicht auch jene Lieder des 8. und 9. Jahrhunderts, die unter Spielen und Tänzen auf Straßen und öffentlichen Plätzen von Jünglingen und Mädchen gesungen wurden und wegen ihres heidnischen Charakters der Geistlichkeit so großes Aergerniß erregten[6], zum Theil wenigstens den Einzug des Sommers und seinen Kampf mit dem Winter feierten. Doch dies mag dahingestellt bleiben; für uns ist hier zunächst die Thatsache von Wichtigkeit, daß, sobald die deutsche Lyrik in die Geschichte unserer poetischen Litteratur eintritt und sich dem ungleich älteren Volksepos zur Seite stellt, d. h. um die Mitte des 12. Jahrhunderts, auch gleich das Liebeslied sich mit einer seiner Seiten an die mythisch-poetische Verherrlichung des Sommers oder Frühlings, die nun gewöhnlich durch den in voller Persönlichkeit erscheinenden Mai vertreten werden[7], oder an die Klage über den Sieg des Winters anlehnt. Die Lieder aus der Blüthezeit des Minnegesanges sind voll von einzelnen mahlenden Zügen, welche die fortdauernde persönliche Auffassung des Sommers oder des Maien und des Winters darthun[8]. Sie treten mit Gefolge und Dienerschaft auf. Den Mai begleiten die Vögel[9]. Er sendet den Schmuck des Waldes und der Haide als seine Boten voraus in die Lande, seine Ankunft zu melden, und gleich einem Könige, der nach langer Abwesenheit siegreich heimkehrt, kündigt er sich durch Briefe an, welche die Nachtigall lies't. Angelangt, setzt er sich auf einen grünen Zweig, wie auf seinen Thron. Oder er führt den Wald an seiner Hand und wird von den Menschen mit Dank und Reigen empfangen; oder der Wald hat seinen Kram für den Mai aufgeschlagen und bietet darin Freude treibenden Samen und Vogelsang feil, der das Trauern

---

5) J. Grimm, a. a. O. S. 441. (725 f.). — 6) Vergl. meinen Grundriß 4. Ausg. S. 70. — 7) Grimm, a. a. O. S. 437. (720 f.). — 8) Grimm, S. 437 ff. u. 705 hat deren viele (und noch mehr in der 2. u. 3. Ausg. S. 720 ff., 1224 f.) zusammengestellt. Die folgenden Noten geben nur die an, welche bei Grimm (in der ersten Ausg.) nicht stehen. — 9) Benecke, Minnelieder S. 159 f.

verſcheucht[10]; oder der Mai ſelbſt iſt der Bote des vertrieben geweſenen Sommers, durch den dieſer ſeine Rückkehr kund macht[11]; dann erſcheint der Sommer und befiehlt dem Walde, dem Anger und der Haide, reiche Kleider anzulegen, die der April anmißt und der Mai fertigt; die Vögel preiſen wetteifernd dieſe Freigebigkeit, die Nachtigall flötet dazu, und wer recht aufmerken will, kann wahrnehmen, wie die Blumen unter einander flüſtern, als bewegten ſie ſich im Tanze[12]. Umgekehrt ziehen im Gefolge des Winters als rieſenhafte Weſen Reif und Schnee und künden dem Sommer Krieg an; der Sommer flieht vor ihnen ſammt ſeinen Unterthanen, und der Winter ſetzt ſich auf den verlaſſenen Stuhl, während ſein Gefolge die Lande Raub übend durchſchwärmt. Im Kampf hat er dem Mai die Kleider zerriſſen[13], und als Sieger ſchlägt er Berg und Thal in Bande und hält ſie darin feſt, bis der ſiegende Sommer Befreiung bringt.

Fragen wir nun nach den Beziehungen, die in dieſen Liedern zwiſchen den durch die Liebe erweckten Empfindungen und dem gemüthlichen Naturgefühl Statt finden, ſo unterſcheiden wir darin bald mehrere Abſtufungen. Eine große Zahl dieſer Gedichte, und ſolche rühren in der Regel von den weniger begabten, durch keine beſonders markierte dichteriſche Perſönlichkeit ſich auszeichnenden Verfaſſern her, nimmt nur von dem mit dem Frühling neu erwachenden Leben und Regen in der Natur ſo zu ſagen äußerlichen Anlaß, auf das Schildern von Stimmungen des Gemüths und Herzensempfindungen überzugehen, die, wenn ſie ſich frei äußern dürfen und Erwiederung finden, im Innern des Menſchen eine Luſt und Seligkeit hervorrufen, der ähnlich, welche in der neu belebten Natur waltet. Dieſe Dichter vergleichen ſich ſelbſt den Nachtigallen[14]: wie dieſe den Frühling in Wald und Hain, ſo begrüßen ſie mit ihren Geſängen den Frühling der Herzen, den die Geliebte darin aufblühen läßt. Hieran reihen ſich zunächſt die Lieder, worin die Schil-

10) Benecke, S. 328; Samml. von Minneſingern (MS.) 1, 59 a. — 11) MS. 2, 48 a. — 12) MS. 2, 94 b. — 13) Benecke, S. 195 ff. — 14) Vergl. die ſchöne Stelle über die lyr. Dichter im Triſtan.

derung der Maienwonne die spröde Geliebte erweichen und dem Geliebten geneigt machen soll, damit er nicht allein von der durch die ganze Natur verbreiteten Lust ausgeschlossen bleibe; oder worin von dem Preise des Frühlings zu der Klage abgelenkt wird, daß dem Dichter die rechte Freude an der schönen Zeit verkümmert sei, weil sein treuer Minnedienst ihm nie Lohn tragen wolle: was Andere nur in sofern etwas verschieden wenden, als sie mit der Klage über den Einbruch und Sieg des Winters anheben und dann entweder zu der Versicherung übergehen, daß sich all dies Leid leicht würde tragen lassen, wenn die Geliebte nur weniger unempfindlich und hart wäre; oder zu der schmerzlichen Betrachtung, daß Liebesweh dem Herzen viel schwerer falle, als des Winters Kälte dem Wald, der Haide, den Blumen und Vögeln. Dann vergleicht sich auch wohl der Dichter, der den Wankelmuth eines Frauenherzens erfahren, mit der Haide, die zuvor voller Blumen stand, nun aber derselben baar liegt[15]); oder er wird, wenn er eine Zeit lang sein Liebesleid vergessen konnte, durch den Gesang der Nachtigall, das sprossende Grün und die lichten Frühlingstage an seine alte Klage gemahnt[16]). Unmittelbar an jene alten Gesänge, die bei den Frühlingsfesten und dem sinnbildlich dargestellten Kampf des Sommers mit dem Winter vorgetragen wurden, erinnert eine ganze Reihe, zum Theil sehr schöner, durch Ton und Behandlung vorzugsweise auf volksmäßige Abkunft zurückweisender Gedichte in Lieder- und Reienform. Sie beginnen alle auch mit dem Preise des Frühlings oder Sommers, oder mit der Klage über das Herannahen des Winters und fordern die männliche und weibliche Jugend auf, sich dem Glück der Liebe hinzugeben; dann aber rufen die einen die junge Welt ins Freie hinaus, unter die Linde zum Tanz oder auf den Anger zum Ballspiel und zu andern Erlustigungen; die andern laden zum Genuß der Winterfreuden, zu Scherz, Spiel, Tanz, Mahl und Gekose in Haus und Saal ein, und dazwischen bricht hier und da die freudige oder trübe Stimmung des Dichters über

15) Benecke, S. 121. — 16) MS. 1, 34b.

eignes Liebesglück oder Liebesweh hindurch. Endlich gehören zu den hierherfallenden Liedern von allgemeinerem Charakter diejenigen, welche theils von der Betrachtung, daß der Winter der Natur allen Reiz benommen habe, zu der Aufforderung an die Männer hinüberleiten, sich schönen Frauen zuzuwenden und in ihrem Anschaun und Umgange die Unbill der Jahreszeit zu vergessen, theils in einer Gegeneinanderstellung weiblicher Schönheit und Anmuth und der Lieblichkeit und Blüthenpracht des Maien jener den Vorrang zusprechen; wie in einem wunderschönen Liede Walthers von der Vogelweide[17]), in welchem er dem Mai erklärt, er werde, wenn er zwischen ihm und einer schönen Frau wählen müßte, sich keinen Augenblick bedenken, sich gegen ihn zu entscheiden, und sollte er auch statt seiner immer nur den März kommen sehen.

Wir sehen also, daß, jene mythischen Züge persönlicher Gestaltung der Jahreszeiten abgerechnet, in diesen Gedichten die poetische Auffassung der Natur sich noch ziemlich im Allgemeinen hält, und daß die Individualisierung des Bezugs menschlicher Empfindung zu ihr noch nicht recht zum Durchbruch gekommen ist. Die Natur gibt in den meisten dieser kleinen Gemählde seelenhafter Zustände nicht viel mehr als einen landschaftlichen Hintergrund ab, der in der Regel geringe Abwechselung in den Gegenständen und den Farbentönen darbietet; oder, wie es noch stärker schon anderswo ausgesprochen ist: „Die Naturfreude im Minneliede steht wie ein todter Schmuck neben der Freude an den Frauen“[18]). Nur in jenen zu Tanz, Spiel und andrer Sommerlust aufrufenden Stücken tritt die Landschaft schon in ein lebendigeres Wechselverhältniß mit den in ihr sich bewegenden Figuren. Selten jedoch versteigt sich die bildende Kraft der Dichter zu der Höhe der Individualisierung, daß sie einzelne Gegenstände in der Natur zu persönlichem Dasein erhebt und damit die subjective Empfindung in unmittelbaren Wechselverkehr setzt, wie z. B. in einem schönen Liede Christians von Hamle[19]) und in einem noch sinnreichern von Herzog Heinrich von

17) Walther, S. 45. — 18) Gervinus 2, S. 308. — 19) MS. 1, 46b.

Breslau[20]). In dem ersten springt der Dichter von dem Wunsche, daß der Anger sprechen könnte, um ihm sein Behagen kund zu thun, das er beim Blumenlesen der Geliebten unter ihren Füßen und Händen müsse empfunden haben, zu der Voraussetzung über, als werde ihn der Anger wenigstens verstehen, wenn er ihn nun anredet und bittet, er möge ihm erlauben, seine Füße dorthin zu setzen, wo die Geliebte gewandelt, und sie um Gnade für ihn anflehen. Dafür will der Dichter dem Anger wünschen, daß sie ihn noch in diesem Jahr mit ihrem bloßen Fuß berühre, woraus ihnen beiden hohes Glück erblühen werde: dem Anger, weil ihm hinfort nie der Schnee schaden könne; dem erhörten Liebenden, weil sein Herz, gleich dem Klee auf jenem, immer grünen werde. — Herzog Heinrich führt den Mai, die Sommerwonne, die lichte Haide, den Augen erquickenden Klee, den grünen Wald, die Sonne, die Göttin der Liebe persönlich ein als versammelte Richter, bei denen er seine Klage über die Härte der Geliebten vorbringt. Sie finden seine Beschwerden begründet, und jeder Richter spricht sein Urtheil. Der Mai will seinen Blumen gebieten, sich vor der Hartherzigen zu schließen, die Sommerwonne ihr der Vögel süßen Gesang entziehen, die Haide ihren Fuß umstricken, wenn sie Blumen lesen kommt; der Klee sagt, er werde ihr die Augen blenden, der Wald verspricht, vor ihr sein Laub abzuwerfen, die Sonne sie zu brennen, die Göttin der Liebe endlich, ihr Alles zu verleiden, was Liebliches geschaffen ist. Da erschrickt der Dichter; dieses Leid kann er nicht über sie einbrechen sehen; lieber will er selbst sterben, wenn sie nur ungefährdet bleibe.

Man wird dieser Weise, den dichterischen Gedanken zu fassen und zu umkleiden, gewiß nicht eine sinnreiche Zierlichkeit absprechen können; indeß eine recht innige Herzenswärme läßt sich dabei nicht herausfühlen. Ueberhaupt bleibt das Liebeslied des 13. Jahrhunderts, wo es die Empfindung mit der äußern Natur in Berührung bringt, zu sehr bei der bloßen Beschreibung der einen wie der andern stehen; daher geht ihm

20) MS. 1, 3b.

faſt immer mehr oder weniger das unmittelbar Ergreifende und tief Rührende ab, was dieſer Dichtart eigen iſt, ſobald es in ihr zum wahren Ausdruck des gemüthlichen Naturgefühls kommt. Wir dürfen alſo auch nicht erwarten, daß die deutſche Lyrik der drei oder vier folgenden Jahrhunderte dazu gelangt, ſofern ſie die Manier und den Ton des alten Minneliedes feſtzuhalten ſucht; ſie thut in dieſer Richtung ſogar einen Schritt rückwärts, indem ſie die Naturſchilderung nun ſchon mitunter von dem Bezug auf ſubjective Gemüthsſtimmung ganz ablöſt und Lieder hervorbringt, die ſich nur in der rein äußerlichen Beſchreibung der Maienwonne und Sommerluſt ergehen. Dagegen rührt ſie in dem ſich freier geſtaltenden Volksliede bereits oft ganz nahe an jenes Gebiet der Empfindung, in welchem das beſondere Seelenleben und das allgemeine Naturleben in einander aufgehen und ſich eins in dem andern wiederfinden, ja nicht ſelten bricht in dem Volksliede ſchon das gemüthliche Naturgefühl in vollſter Stärke hervor. „Hier verſenkt ſich ein gedankenvolles Mädchen bis in lebende Unterredung mit der Haſelſtaude; hier blüht treue Liebe im Vergißmeinnicht; der geliebte Gegenſtand ſelbſt auch kältet in Reif und Schnee und thaut bei günſtigem Wetter wieder auf. Die Seligkeit der Liebe vergleicht ſich hier nicht mehr reflectierend mit der Sommerfreude, ſondern ſie vergißt über den Einen alle Menſchen, über die Eine alle Welt, und abgeſtoßen von den Menſchen, ſucht ſie die Natur, die das Glück des Menſchen nie ſtört“[21]). Dem Weidenbaum räumt der Buxbaum ſelbſt den Vorrang ein, weil unter jenem ein kaltes Brünnlein quillt, aus dem zwei Herzliebe getrunken haben[22]). Die Geſtirne und der Sonnenſchein werden durch die aufblickenden Augen der Geliebten erfreut; der Erde wird's warm, wenn ſie auf ſie niederſchaut, ſie läßt dann ihre Blumen ſprießen. Hüllt ſie aber die Augen ein, dann verbirgt auch der Himmel trauernd ſeine Sterne[23]). Müſſen ſich die Liebenden von einander ſcheiden, dann trauert die ganze Natur, und ſie ruft ihm nach:

21) Gervinus 2, S. 308 f. — 22) Wackernagel, d. Leſebuch 2, S. 1611. — 23) Wunderhorn 3, S. 18.

Ach ihr Berg und tiefe, tiefe Thal,
Seh ich meinen Schatz zum letzten Mahl?
Die Sonne, der Mond, das ganze Firmament,
Die sollen mit mir traurig sein bis an mein End.

er aber erwiedert:

Ach ihr Berg und tiefe, tiefe Thal,
Ach ihr seht mein Lieb noch tausendmahl,
Ach tausendmahl, ihr tiefe, tiefe Thal;
Ihr steht doch ewig ferne, ich nur bin ihr nah[24]).

Die Wolken sollen Wasser geben, daß er weinen kann genug, als er nun wirklich von ihr scheidet[25]). Und da er fern von ihr ist, bittet er die Winde, zu ihr hinüber zu wehen, ihr seinen schönsten Gruß zu bringen und ihr die Wange zu küssen[26]); oder Lerche und Nachtigall werden als Boten gesandt, sie von ihrem Getreuen viel tausendmahl zu grüßen[27]). Oder der Liebende pflückt im Garten eine Rose und stellt sie ins Kämmerlein; da er heimkehrt, hat sich die Blume in die Geliebte verwandelt und wartet sein als Braut[28]). Dann fallen dem unter Dornrosen harrenden zwei blutrothe Rosen in den Schooß: er glaubt, sie künden ihm der Herzliebsten Tod; aber sie bedeuten nur ihre Untreue[29]). Da sendet er die Nachtigall ab, daß sie ihr den letzten Gruß überbringen soll; denn er kann das Leid nicht überleben, und sie wird den Schuß aus der Ferne vernehmen, womit er aus der Welt scheidet[30]). Ist er aber todt, so werden Sonne, Mond und Sterne, das dunkle Wolkenzelt, Erde, Luft und alles Gewimmel seine Beständigkeit bezeugen[31]). — Man fühlt es, hierin ist nichts Gemachtes, nichts Erkünsteltes: Bild und Empfindung stehen nicht eins dem andern gegenüber, um erst durch die Reflexion in einander aufzugehen; sie sind in eins verwachsen, weil sie in der Seele zugleich empfangen und wie aus einer Wurzel aufgeschossen sind. In diesen Zügen des Volksliedes zuckt

24) Wunderhorn 1, S. 85; vergl. 1, S. 384. — 25) v. d. Hagens u. Büschings Samml. S. 86. — 26) Daselbst S. 14. — 27) Daselbst S. 14. 89. 96. — 28) Wunderhorn 2, S. 11. — 29) Daselbst 3, S. 21. — 30) Daselbst 2. S. 217. — 31) v. d. Hagen und Büsching, S. 259.

blitzend jenes innerſte Seelenleben, dem die Natur zu einem verwandten, befreundeten, theilnehmenden Weſen geworden iſt, an das es ſich, wenn es ſich ſeiner Tiefe entringt und verflüchtigt umherflattert, anlegt und anſchmiegt, um Körper und Geſtalt zu gewinnen. Allein bei dem immer mehr oder minder an die epiſche Darſtellung ſtreifenden Charakter des erotiſchen Volksliedes bleibt es hier noch mehr bei ſolchen einzelnen Zügen, als daß die lyriſche Empfindung ganz in das Naturleben überſtrömte, ſich völlig mit deſſen Inhalt ſättigte und Körper und Fülle genug erlangte, um darin den allen ihren Schwingungen genügenden und entſprechenden Ausdruck für das Gedicht zu finden. —

Die Wendung, welche der deutſchen Poeſie zu Anfang des 17. Jahrhunderts Opitz und ſeine Schule gaben, machte ſich auch ſofort in der Lyrik bemerkbar. Die in den Meiſterſängerſchulen abgeſtorbenen und verdorrten Formen des alten Kunſtliedes fallen laſſend, griffen die gelehrt gebildeten Lyriker von Opitz bis Goethe nur zu häufig nach den künſtlichen Weiſen der romaniſchen oder der claſſiſchen Völker. Auch die Liebespoeſie mußte ſich jetzt vielfach in die beliebten Formen der ſogenannten Ode, des Sonetts, des Madrigals und wie die fremden Namen alle lauteten, fügen. Mit der äußern Form änderte ſich zugleich die ganze Art der innern Behandlung: Gedanke und Empfindung, Schmuck und Bild, Ausdruck und Wendung, alles nahm mehr oder minder in dieſer gekünſtelten Lyrik fremde Farbe, fremden Ton an. Hier blieb denn auch die Berührung der ſubjectiven Empfindung mit der Natur faſt durchgehends eine rein äußerliche und gemachte; ja die erſtere kommt unmittelbar überhaupt nur ſelten zur Erſcheinung; faſt immer muß ſie ſich erſt in der Reflexion brechen und verkühlen. Wir würden daher an der Lyrik dieſer Zeiten ganz vorübergehen können, böte ſie uns nur dieſe eine, der Fremde zugekehrte Seite dar. Sie hat aber noch eine andere, auf der ſich mehr Eigenthümlichkeit und Natürlichkeit zeigt, und das iſt die, womit ſie ſich der Form, wie dem Gehalte und der Behandlung nach an das Volkslied der zunächſt vorausgegangenen Jahrhunderte lehnt. Wenn Opitz nämlich und ſeine Nach-

folger auch dem alten Meistergesange ganz den Rücken wandten, im geistlichen Liede behielten sie fast durchweg, im weltlichen wenigstens häufig, wenn man unter den berühmtern Klopstock ausnimmt, die Form und den Ton des alten Volksliedes im Ganzen bei, obschon freilich nicht immer in der Reinheit und Prunklosigkeit, wie Goethe beides aufnahm und innerlich veredelt zum vollkommensten Typus unserer neuen Liederpoesie machte. Denn ganz abgesehen davon, daß jene Lyriker der Wärme des volksmäßigen Liebesliedes durch die frostige Einführung von Gestalten aus der griechischen Fabelwelt Abbruch thaten, so waren sie auch meist zu reflectierend, zu beschreibend, zu freigebig mit bloßen Gleichnissen und unbeseelten Bildern, als daß die Seele aller echten Lyrik, die unmittelbare Empfindung, sich hätte unverkümmert äußern und wahrhaft poetisch verkörpern können. So schweben denn auch die Lieder, welche uns hier zunächst angehen, in einer eigenen Mitte zwischen jener dem Auslande nachgeäfften Kunstlyrik und dem heimathlichen, gesund gebornen Volksliede. Wie in dem ältern kunstmäßigen Minneliede, nur ausgeführter, absichtsvoller, reflectierender und bunter, ja greller in den Farbentönen, kehrt in den Stücken, welche die Empfindungen des lieberfüllten Herzens in der äußern Natur sich abspiegeln lassen, die Landschaftsmahlerei wieder; und um der Geliebten zu beweisen, daß sie nur einem die ganze Natur zwingenden Gesetze Folge leisten, wenn sie der Liebe Gewalt über das Herz einräumen, führen diese Dichter an unserer Einbildungskraft oft die halbe Naturgeschichte vorüber; oder sie häufen Blumen und Vogelsang, Feld und Wiesen, Busch und Bach, Berg und Thal, Sonne und Mond, Licht und Sterne, Erde und Himmelreich und wer weiß was noch auf einander, um uns entweder zu sagen, daß die Geliebte dies alles durch ihre Schönheit verdunkle, oder auch, daß dort überall Mitgefühl mit ihren Herzensleiden zu finden sei, nicht aber in der marmorbusigen Tyrannin. Und wohin ist die reine, ungekünstelte Empfindung gelangt, wenn die Geliebte selbst die Morgenröthe ist, wenn sie, und nicht der kühle Morgen, die Blumen hervorruft, die Sterne bewegt, den Thau ihren Lippen entquellen

läßt, mit ihrem Munde die ganze Luft erwärmt! [32]) Gemäßigter und gleichwohl lebendiger und wahrer wird die Darstellung des Verhältnisses eines liebenden Gemüths zur Natur schon, wenn der Dichter in Liebessehnsucht aus dem Murmeln und Rauschen des Baches Unzufriedenheit, aus dem Gesange der Vögel Klage, aus dem Säuseln der Lüfte Seufzer heraushört, und sie doch um ihr Glück beneidet; den Bach, weil sich die Geliebte täglich in ihm spiegle; die Vögel, weil sie sie in ihrem Liebesleid belauschen dürfen; die Lüfte, weil sie um ihre Wangen spielen können [33]): oder wenn der Schäfer, da er von der Geliebten hat scheiden müssen, die Gräser auffordert, ihm klagen zu helfen, die Gräser, die ihr Fuß betrat, und die ihn zu fragen scheinen, wo sie sein möge? und wenn er hofft, Bach und Heerde werden ihm trauern helfen, und jener ihr nacheilend den bittern Scheidegruß ihr noch zuflüstern [34]). Ganz den wehmüthig süßen Ton des Volksliedes glauben wir aber zuweilen aus Günthers Liebesklagen zu vernehmen, wie aus dem Liede an die verlorne Geliebte [35]), wenn es heißt:

Sieh, die Tropfen an den Birken
Thun dir selbst ihr Mitleid kund.
Weil verliebte Thränen wirken,
Weinen sie um unsern Bund.
Diese zährenvollen Rinden
Ritzt die Unschuld und mein Flehn;
Denn sie haben dem Verbinden
Und der Trennung zugesehn.

In den Wäldern will ich irren,
Vor den Menschen will ich fliehn,
Mit verwais'ten Tauben girren,
Mit verscheuchtem Wilde ziehn,
Bis der Gram mein Leben raube,
Bis die Kräfte sich verschrein;
Und da soll ein Grab von Laube
Milder als dein Herze sein.

Hier haben wir die echteste Poesie, den vollsten Ausbruch des Naturgefühls. Schade nur, daß dieses herrliche Talent durch Günthers eigene Schuld und die Ungunst äußerer Verhältnisse vergeudet ward, ehe es die Vollreife künstlerischer Ausbildung erlangt hatte, und daß daher fast kein einziges Gedicht von ihm in allen seinen Theilen vollendet genannt werden kann: denn auch das, woraus ich eben zwei Stro-

32) Müllers Biblioth. 12, S. 135. — 33) Daselbst 6, S. 167. — 34) Daselbst 9, S. 79. — 35) Daselbst 10, S. 59.

phen mitgetheilt habe, enthält Stellen, die, mitgelesen, den ganzen Zauber zu zerstören vermögen, den das Uebrige auf das Gemüth ausübt.

Ich bin dahin gelangt, mich zu den Liedern Goethe's wenden zu können, die ich als diejenigen Erzeugnisse unserer Lyrik betrachte, worin das gemüthliche Naturgefühl nicht nur am unverfälschtesten, unmittelbarsten und reichsten quillt, sondern auch, wie ich bereits oben bemerkte, mehr als irgend wo anders den Ausdruck vollendeter Schönheit gefunden zu haben scheint. Sie stammen fast alle aus der Jugend des Dichters, oder mindestens aus einer Zeit, wo er noch in der Fülle seiner Schöpferkraft stand.

Es wird erlaubt sein, sie für unsern Zweck in andrer Reihenfolge, als in welcher sie der Dichter selbst der Sammlung seiner lyrischen Poesien einverleibt hat, hier aufzuführen. Ihrem allgemeinsten Inhalte nach sondern sie sich am natürlichsten unter den beiden Ueberschriften Liebeslust und Liebesleid; näher bestimmt wird die Stelle eines jeden Liedes in einer dieser beiden Reihen durch das besondere Verhältniß, worin die in ihm ausgesprochene Empfindung zu den einzelnen Momenten des sich in Freude und Schmerz entfaltenden Liebeslebens steht; von dem Umfange aber, bis zu welchem das Naturgefühl darin Raum gewonnen hat, soll es abhangen, ob sie vollständig oder nur theilweise hier einzufügen sind.

Die Seele voll des einen, tiefinnigsten Gefühls der Liebebeseligung, schaut der Dichter an der Seite der Geliebten von der Höhe des Berges in die reichgeschmückte Natur. Sie würde ihn entzücken, fände in seinem Gemüthe noch eine zweite Empfindung Raum. Und doch fühlt er, daß nur die Liebe das Herz für den Vollgenuß der Natur zu erschließen vermöge. So durch die Nähe der Geliebten in einer einzigen Empfindung gebunden und außer Stande, sie an den Erscheinungen der Natur ausströmen und sich gegenständlich werden zu lassen, gelangt er nicht weiter als bis zu ihrer Reflexion im eigenen Gedanken, die sich daher auch nicht in Liedesform, sondern im lyrischen Spruche darstellt:

(1) Wenn ich, liebe Lili, dich nicht liebte,
Welche Wonne gäb' mir dieſer Blick!
Und doch, wenn ich, Lili, dich nicht liebte,
Fänd' ich hier und fänd' ich dort mein Glück?

Aber die Empfindung rauſcht jauchzend dahin, wenn der Zauber ſich löſt, und die frühlingathmende, morgenerquickte Natur iſt es, an die ihre Wogen anſchlagen, von der ſie Ton, Farbe, Bild empfangen; und auf und über den Wogen ſchwebt die holde Geſtalt der Geliebten, und ſie tragen ſie wieder in die Bruſt des Dichters zurück, die ſie mit neuem Leben erfüllt, zu neuen Liedern begeiſtert. Wer kennt nicht das wundervolle Mailied?

(2) Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

Es dringen Blüthen
Aus jedem Zweig,
Und tauſend Stimmen
Aus dem Geſträuch,

Und Freud und Wonne
Aus jeder Bruſt.
O Erd'! o Sonne!
O Glück! o Luſt!

O Lieb'! o Liebe!
So golden-ſchön,
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höhn!

Du ſegneſt herrlich
Das friſche Feld,
Im Blüthendampfe
Die volle Welt. —

O Mädchen, Mädchen,
Wie lieb' ich dich!
Wie blickt dein Auge!
Wie liebſt du mich!

So liebt die Lerche
Geſang und Luft,
Und Morgenblumen
Den Himmelsduft,

Wie ich dich liebe
Mit warmem Blut,
Die du mir Jugend
Und Freud' und Muth

Zu neuen Liedern
Und Tänzen gibſt.
Sei ewig glücklich,
Wie du mich liebſt!

Hier iſt alles Bewegung, alles Leben, alles Luſt; nirgend ruhige Beſchreibung oder Reflexion, alles im unmittelbarſten Bezuge zur ſubjectiven Empfindung, alles ihr lebendigſter Wiederſchein, Liebesgefühl und Naturgefühl ſich wechſelſeitig ganz durchdringend, eines das andere tragend und ſteigernd. —

Doch verrauſcht ſind die Tage erſten Liebesglücks; die Liebenden haben ſich ſcheiden müſſen; einſam ſitzt er daheim und ſchaut hinaus ins Freie nach Wolken und Felſen: da faßt ihn die Sehnſucht und trägt ihn auf ihren Flügeln über Berg und Thal der Geliebten zu Füßen:

(3) Was zieht mir das Herz ſo?
Was zieht mich hinaus?
Und windet und ſchraubt mich
Aus Zimmer und Haus?
Wie dort ſich die Wolken
Um Felſen verziehn!
Da möcht' ich hinüber,
Da möcht' ich wohl hin!

Nun wiegt ſich der Raben
Geſelliger Flug;
Ich miſche mich drunter
Und folge dem Zug;
Und Berg und Gemäuer
Umflittigen wir;
Sie weilet da drunten,
Ich ſpähe nach ihr.

Da kommt ſie und wandelt;
Ich eile ſobald,
Ein ſingender Vogel,
Zum buſchigen Wald.

Sie weilet und horchet,
Und lächelt mit ſich:
„Er ſinget ſo lieblich,
Und ſingt es an mich.“

Die ſcheidende Sonne
Vergoldet die Höhn;
Die ſinnende Schöne
Sie läßt es geſchehn.
Sie wandelt am Bache
Die Wieſen entlang,
Und finſter und finſtrer
Umſchlingt ſich der Gang.

Auf einmal erſchein' ich,
Ein blinkender Stern.
„Was glänzet da droben?
So nah und ſo fern?“
Und haſt du mit Staunen
Das Leuchten erblickt;
Ich lieg' dir zu Füßen,
Da bin ich beglückt!

Wie hier der Liebende mit den Wolken ziehen will, unter die Raben gemiſcht, um als ſingender Vogel die Geliebte zu umſchweben, oder im Abenddunkel auf ſie herabzuleuchten, bis er ihr zu Füßen ſinken kann: ſo durchſtreift er wirklich die Welt und ſchweift von Oſt nach Weſt, voll Unmuth und Verdruß, weil er fern von ihr iſt. Doch der Gedanke an ſie tilgt wieder alles Herzeleid:

(4) Mir iſt es, denk' ich nur an dich,
Als in den Mond zu ſehn;
Ein ſtiller Friede kommt auf mich,
Weiß nicht, wie mir geſchehn.

Erblickt er aber ihr Haus, deſſen Thür ihm jetzt verſchloſſen bleibt, ſo faßt ihn die Wehmuth aufs neue, und kein Hoffnungszeichen vermag ihn zu tröſten:

(5) Es ſtehet ein Regenbogen
Wohl über jenem Haus!
Sie aber iſt weggezogen,
Und weit in das Land hinaus. —

Der Frühling kehrt wieder, die Geliebte mit ihm. Dem Dichter erblüht ein neues Leben, ein neues Glück: die Natur verkündigt's ihm. Allein nicht mehr ſo wogend durchrauſcht ihn die Luft; ſanft und gemäßigt, wie von einem Frühlingshauche, fühlt er ſein Inneres erregt:

(6) Tage der Wonne,
Kommt ihr ſo bald?
Schenkt mir die Sonne,
Hügel und Wald?

Reichlicher fließen
Bächlein zumal.
Sind es die Wieſen,
Iſt es das Thal?

Blauliche Friſche!
Himmel und Höh'!
Goldene Fiſche
Wimmeln im See.

Buntes Gefieder
Rauſchet im Hain;
Himmliſche Lieder
Schallen darein.

Unter des Grünen
Blühender Kraft
Raſchen die Bienen
Summend am Saft.

Leiſe Bewegung
Bebt in der Luft,
Reizende Regung,
Schläfernder Duft.

Mächtiger rühret
Bald ſich ein Hauch,
Doch er verlieret
Gleich ſich im Strauch.

Aber zum Buſen
Kehrt er zurück.
Helfet, ihr Muſen,
Tragen das Glück!

Saget ſeit geſtern,
Wie mir geſchah?
Liebliche Schweſtern,
Liebchen iſt da!

Wie unvergleichlich ſchön iſt hier der Uebergang von der wiedererwachten Natur zu dem Wiederaufblühen des Glücks in des Liebenden Bruſt! Derſelbe Hauch, der das erſte Grün anfächelnd ſich draußen verliert, wirkt in ihm nachhaltiger: er weckt in ihm mit dem beſeligen-

den Bewußtsein von der Nähe der Geliebten wieder die volle Freude an Lied und Gesang.

Jetzt sind die Liebenden nur auf Stunden getrennt. Aber über Raum und über Zeit wird Gedanke, Auge und Ohr des Dichters zu der Entfernten getragen; denn in allem, was ihn umgibt, denkt, sieht, hört er nur sie:

(7) Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer
Vom Meere strahlt;
Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer
In Quellen mahlt.
Ich sehe dich, wenn auf dem fernen Wege
Der Staub sich hebt;
In tiefer Nacht, wenn auf dem schmalen Stege
Der Wandrer bebt.
Ich höre dich, wenn dort mit dumpfem Rauschen
Die Welle steigt.
Im stillen Haine geh' ich oft zu lauschen,
Wenn alles schweigt.
Ich bin bei dir, du seist auch noch so ferne,
Du bist mir nah!
Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne.
O wärst du da!

Darf er sie endlich erwarten, kündet's ihm die Natur selbst an; denn alles in der Natur scheint nur, ihr zu dienen, sie zu schmücken bestimmt, scheint nur von ihr Leben zu empfangen, wie der Dichter in ihrer Liebe unvergänglichen Lebens theilhaftig wird:

(8) Alles kündet dich an!
Erscheinet die herrliche Sonne,
Folgst du, so hoff' ich es, bald.

Trittst du im Garten hervor,
So bist du die Rose der Rosen,
Lilie der Lilien zugleich.

Wenn du im Tanze dich regst,
So regen sich alle Gestirne
Mit dir und um dich umher.

Nacht! und so wär' es denn Nacht!
Nun überscheinst du des Mondes
Lieblichen, ladenden Glanz.

Ladend und lieblich bist du,
Und Blumen, Mond und Gestirne
Huldigen, Sonne, nur dir.

Sonne! so sei du auch mir
Die Schöpferin herrlicher Tage,
Leben und Ewigkeit ist's.

Wo bleibt aber die Erde mit aller ihrer Herrlichkeit, wenn er bei ihr im Kämmerlein sitzen darf!:

(9) Wie Feld und Au
So blinkend im Thau!
Wie Perlen-schwer
Die Pflanzen umher!
Wie durchs Gebüsch
Die Winde so frisch!
Wie laut im hellen Sonnenstrahl
Die süßen Vöglein allzumal!

Ach, aber da,
Wo Liebchen ich sah,
Im Kämmerlein,
So nieder und klein,
So rings bedeckt,
Der Sonne versteckt,
Wo blieb die Erde weit und breit
Mit aller ihrer Herrlichkeit!

So hat die beseligende Empfindung des Liebenden, zuerst durch die Nähe der Geliebten gebunden, dann entfesselt und in das Alleben der Natur ergossen und darin sich ausbreitend und verlierend, sich selbst endlich wieder gefunden, um nun zu voller Selbstgenüge in dem Herzen des Dichters sich zusammen zu drängen. —

Jedoch, wo war je ein Glück von Bestand? Auch das der Liebe schwankt auf und ab, steigt und sinkt, verschwindet neckend und taucht lockend wieder auf, wenn es nicht gar dahin flattert, um nie wiederzukehren. Wehe dem Unglücklichen, dem es der Wankelmuth des geliebten Mädchens entführt! Dann zieht sich die Brust in einem einzigen Schmerzensgefühl krampfhaft zusammen, bis sich endlich der Krampf in der lindernden Thräne löst; und der Mund seufzt:

(10) Trocknet nicht, trocknet nicht,
Thränen der ewigen Liebe!
Ach, nur dem halbgetrockneten Auge
Wie öde, wie todt die Welt ihm erscheint!
Trocknet nicht, trocknet nicht,
Thränen unglücklicher Liebe!

Aber zuletzt trocknen sie dennoch, und öde und ausgestorben fühlt sich das Herz. Wer wird es wieder beleben, wer ihm frische Nahrung, neues Blut zuführen? Der Dichter weiß es: er hat's an sich selber erfahren. Ich habe, sagt er, alle die Schmerzen unglücklicher Liebe durchempfunden:

(11) Und frische Nahrung, neues Blut
Saug' ich aus freier Welt;
Wie ist Natur so hold und gut,
Die mich am Busen hält!
Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertact hinauf,
Und Berge, wolkig himmelan,
Begegnen unserm Lauf.

Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?
Goldne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum! so Gold du bist;
Hier auch Lieb' und Leben ist.

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne;
Weiche Nebel trinken
Rings die thürmende Ferne,
Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht,
Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht.

Allein wird er es immer vermögen, am Busen der Natur die goldnen Träume der Vergangenheit wegzuscheuchen? Wird die Natur nicht selbst in ihm alte Sehnsucht erwecken? Sie thut's: ihr geheimnißvolles Regen, Weben und Walten umspinnt ihn leise und unvermerkt mit Fäden, die sein Herz endlich gewaltsam in die Zeiten seines Liebesglücks zurückziehen:

(12) Wenn die Reben wieder blühen,
Rühret sich der Wein im Fasse;
Wenn die Rosen wieder glühen,
Weiß ich nicht, wie mir geschieht.

Thränen rinnen von den Wangen,
Was ich thue, was ich lasse;
Nur ein unbestimmt Verlangen
Fühl' ich, das die Brust durchglüht.

Und zuletzt muß ich mir sagen,
Wenn ich mich bedenk' und fasse,
Daß in solchen schönen Tagen
Doris einst für mich geglüht.

Wo soll er jetzt noch Trost, wo Vergessenheit seiner Qual suchen? Einsam wandelt er in der Stille der Nacht; er sehnt sich nach Ruhe; er hofft sie bald zu finden:

(13) Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh',
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Da steigt hinter dem Walde der volle Mond auf, und wie er mit seinem Lichte rings umher alles in weichen Umrissen verklärt und verschmelzt, so löst er auch die herben Schmerzen im Busen des Liebenden in sanfte Wehmuth auf. Noch einmal geht die ganze Vergangenheit

mit aller ihrer Seligkeit und allen ihren Schmerzen an ihm vorüber; er weiß nun, daß er sie nie vergessen kann; aber was er aus ihr herübergenommen hat, wird sich fortan in Lied und Gesang verwandeln, zu dem ihm der Fluß die Melodie zuflüstern soll; und in den Armen der Freundschaft wird er mit der Sänftigung aller Herzensgefühle den süßen Frieden der Seele wiederfinden. So scheidet der Dichter von uns, nachdem sich sein leidenschaftliches Gefühl an der Natur zur sittlich-reinsten Rührung abgeklärt hat, mit dem himmlisch schönen Liede an den Mond:

(14) Füllest wieder Busch und Thal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz;

Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick,
Wie des Freundes Auge mild
Ueber mein Geschick.

Jeden Nachklang fühlt mein Herz
Froh- und trüber Zeit,
Wandle zwischen Freud' und Schmerz
In der Einsamkeit.

Fließe, fließe, lieber Fluß!
Nimmer werd' ich froh,
So verrauschte Scherz und Kuß,
Und die Treue so.

Ich besaß es doch einmal,
Was so köstlich ist!
Daß man doch zu seiner Qual
Nimmer es vergißt!

Rausche, Fluß, das Thal entlang,
Ohne Rast und Ruh',
Rausche, flüstre meinem Sang
Melodien zu,

Wenn du in der Winternacht
Wüthend überschwillst,
Oder um die Frühlingspracht
Junger Knospen quillst.

Selig, wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt,
Einen Freund am Busen hält
Und mit dem genießt,

Was, von Menschen nicht gewußt
Oder nicht bedacht,
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.

Ich habe versucht, den innern, gemüthlichen Zusammenhang einer Anzahl von Liedern und Liederfragmenten aufzufinden, die äußerlich, d. h. in Umständen und Anlässen, unter welchen und durch welche sie entstanden sind, zum Theil weit von einander abliegen[36]). Hiervon

36) Der Zeit nach, in welcher sie gedichtet (oder zuerst gedruckt) sind, ordnen sie sich also: N. 1; 2; 11 (alle drei aus d. J. 1775).; 4 (gedr. 1776); 14 (aus d. J.

aber ganz abzusehen und nur jenen innern Bezügen nachzuspüren, glaubte ich mich um so mehr berechtigt, je weniger es mir hier einerseits darauf ankam, eine äußere Geschichte dieser kleinen Dichtungen zu geben, und je unverkennbarer andererseits sie sich alle als Abspiegelungen und Verkörperungen von Gemüthszuständen darstellen, die der Dichter selbst wirklich erlebt, nicht aber vermöge der Phantasie bloß künstlich in sich erzeugt hat. Wer daran noch zweifeln könnte, lese „Dichtung und Wahrheit." Er wird finden, daß Goethe für keins seiner größern und kleinern Werke je den Stoff, sondern nur die Form gesucht hat. Jener drängte sich ihm immer von selbst, entweder in innerlich Erlebtem auf, oder sprang ihm aus Sage, Geschichte und Natur als das entgegen, was in dem bestimmtesten Bezuge zu seinen jedesmaligen seelenhaften Stimmungen stand, woran diese für ihn sich auf die gemäßeste und faßlichste Weise gegenständlich machen ließen. Aber die Form dazu mußte er, wie gesagt, erst finden, und er würde nicht Dichter im vollsten Sinne gewesen sein, hätte er nicht überall die einzig rechte treffen sollen.

Vorausgesetzt also, jene Lieder sind wirklich das, wofür sie sich ausgeben, so muß in ihnen ein innerer Zusammenhang sein, an dem sich ein Liebesleben, sofern es sich lyrisch ausgesprochen hat, verfolgen läßt, wenn sie es auch keineswegs in allen seinen besondern Momenten uns zu vergegenwärtigen vermögen; denn dazu müßten wir in diesem besondern Falle wenigstens alle übrigen Liebeslieder Goethe's mit in Betracht ziehen. Ob ich nun aber bei der Zusammenstellung, die ich hier gegeben, überall von einem richtigen Gefühl geleitet worden bin, ob ich nicht vielmehr öfter mich vergriffen habe, wie könnte ich so sicher sein, das Eine behaupten, das Andre von der Hand weisen zu wollen? Ich werde zufrieden sein, wenn meiner Art der Auffassung die Möglichkeit eingeräumt wird, daß sie die richtige sei.

1778); 13 (1783); 10 (gedr. 1789); 7 (gedr. 1796); 12 (gedr. 1798); 5 (etwa 1802); 3 und 6 (etwa 1803); 8 (1813). — N. 9 ist hier nur eingereiht, weil es seit 1779 für ein Gedicht von Goethe gegolten und seit 1815 auch einen Platz in den von ihm selbst besorgten Ausgaben seiner Werke erhalten hat. Es ist aber mit viel größerer Sicherheit J. G. Jacobi zuzuschreiben, in dessen „Iris" vom J. 1776 es zuerst erschien.

Indeſſen ſelbſt den Fall angenommen, daß ich hierin das Wahre und einzig Zuläſſige getroffen hätte, würde ich damit ſchon alles erfüllt haben, was dieſer Aufſatz nach der Ankündigung ſeines Inhalts erwarten ließ? — Kaum die Hälfte. — Denn was habe ich bis jetzt über die beſondere Geſtaltung der lyriſchen Empfindung in jedem der aufgeführten Lieder geſagt, was über die organiſche Gliederung der einzelnen Theile eines jeden und ihr Verhältniß zum Ganzen, was endlich über ihre metriſche Form und ihre Sprache? Dies alles müßte beſprochen werden, wollte ich meiner Ankündigung vollkommen genügen. Allein dazu reicht heute die Zeit nicht mehr aus; wage ich doch kaum, nur noch um einige Augenblicke das mir eingeräumte Zeitmaaß auszudehnen, um meinen Vortrag mit einigen allgemeinen Bemerkungen abſchließen zu können.

Es könnte die Frage aufgeworfen werden, ob es überhaupt möglich, und dann ob es räthlich ſei, an einem lyriſchen Gedichte der Art, wie die eben mitgetheilten ſind, die innere Nothwendigkeit gerade dieſer beſtimmten und beſondern Entfaltung der ihm zu Grunde liegenden Empfindung und die wechſelſeitige Forderung gerade dieſer Form für dieſen Inhalt und dieſes Inhalts für dieſe Form bis ins Einzelnſte hinein nachzuweiſen; oder ob das, was aus dem Gefühl hervorgegangen, nicht vielmehr wieder bloß mit dem Gefühl aufgenommen und durch das Gefühl der Seele angeeignet werden müſſe?

Hierauf wird wohl nur der kurz und abſprechend antworten wollen, der in dem poetiſchen Genuß nicht die Befriedigung eines höchſten geiſtigen Bedürfniſſes ſucht, ſondern entweder einen bloßen Zeitvertreib, oder eine angenehme Erregung des zur ſogenannten Sentimentalität verfeinerten oder auch abgeſchwächten ſinnlichen Gefühls. Der Verſtändige, der über das Weſen und den Endzweck der Poeſie, ſo wie über ihr Verhältniß zum Erkenntnißvermögen nachgedacht hat, wird in ſeiner Antwort Unterſchiede machen. Er wird zugeben, daß der unmittelbare Genuß eines poetiſchen Kunſtwerks durch das Gefühl und die Empfindung ein erlaubter ſei, wie es erlaubt iſt, ſich an der Farbenpracht und

aber ganz abzuſehen und nur jenen innern Bezügen nachzuſpüren, glaubte ich mich um ſo mehr berechtigt, je weniger es mir hier einerſeits darauf ankam, eine äußere Geſchichte dieſer kleinen Dichtungen zu geben, und je unverkennbarer andererſeits ſie ſich alle als Abſpiegelungen und Verkörperungen von Gemüthszuſtänden darſtellen, die der Dichter ſelbſt wirklich erlebt, nicht aber vermöge der Phantaſie bloß künſtlich in ſich erzeugt hat. Wer daran noch zweifeln könnte, leſe „Dichtung und Wahrheit.“ Er wird finden, daß Goethe für keins ſeiner größern und kleinern Werke je den Stoff, ſondern nur die Form geſucht hat. Jener drängte ſich ihm immer von ſelbſt, entweder in innerlich Erlebtem auf, oder ſprang ihm aus Sage, Geſchichte und Natur als das entgegen, was in dem beſtimmteſten Bezuge zu ſeinen jedesmaligen ſeelenhaften Stimmungen ſtand, woran dieſe für ihn ſich auf die gemäßeſte und faßlichſte Weiſe gegenſtändlich machen ließen. Aber die Form dazu mußte er, wie geſagt, erſt finden, und er würde nicht Dichter im vollſten Sinne geweſen ſein, hätte er nicht überall die einzig rechte treffen ſollen.

Vorausgeſetzt alſo, jene Lieder ſind wirklich das, wofür ſie ſich ausgeben, ſo muß in ihnen ein innerer Zuſammenhang ſein, an dem ſich ein Liebesleben, ſofern es ſich lyriſch ausgeſprochen hat, verfolgen läßt, wenn ſie es auch keineswegs in allen ſeinen beſondern Momenten uns zu vergegenwärtigen vermögen; denn dazu müßten wir in dieſem beſondern Falle wenigſtens alle übrigen Liebeslieder Goethe's mit in Betracht ziehen. Ob ich nun aber bei der Zuſammenſtellung, die ich hier gegeben, überall von einem richtigen Gefühl geleitet worden bin, ob ich nicht vielmehr öfter mich vergriffen habe, wie könnte ich ſo ſicher ſein, das Eine behaupten, das Andre von der Hand weiſen zu wollen? Ich werde zufrieden ſein, wenn meiner Art der Auffaſſung die Möglichkeit eingeräumt wird, daß ſie die richtige ſei.

1778); 13 (1783); 10 (gedr. 1789); 7 (gedr. 1796); 12 (gedr. 1798); 5 (etwa 1802); 3 und 6 (etwa 1803); 8 (1813). — N. 9 iſt hier nur eingereiht, weil es ſeit 1779 für ein Gedicht von Goethe gegolten und ſeit 1815 auch einen Platz in den von ihm ſelbſt beſorgten Ausgaben ſeiner Werke erhalten hat. Es iſt aber mit viel größerer Sicherheit J. G. Jacobi zuzuſchreiben, in deſſen „Iris“ vom J. 1776 es zuerſt erſchien.

Indeſſen ſelbſt den Fall angenommen, daß ich hierin das Wahre und einzig Zuläſſige getroffen hätte, würde ich damit ſchon alles erfüllt haben, was dieſer Aufſatz nach der Ankündigung ſeines Inhalts erwarten ließ? — Kaum die Hälfte. — Denn was habe ich bis jetzt über die beſondere Geſtaltung der lyriſchen Empfindung in jedem der aufgeführten Lieder geſagt, was über die organiſche Gliederung der einzelnen Theile eines jeden und ihr Verhältniß zum Ganzen, was endlich über ihre metriſche Form und ihre Sprache? Dies alles müßte beſprochen werden, wollte ich meiner Ankündigung vollkommen genügen. Allein dazu reicht heute die Zeit nicht mehr aus; wage ich doch kaum, nur noch um einige Augenblicke das mir eingeräumte Zeitmaaß auszudehnen, um meinen Vortrag mit einigen allgemeinen Bemerkungen abſchließen zu können.

Es könnte die Frage aufgeworfen werden, ob es überhaupt möglich, und dann ob es räthlich ſei, an einem lyriſchen Gedichte der Art, wie die eben mitgetheilten ſind, die innere Nothwendigkeit gerade dieſer beſtimmten und beſondern Entfaltung der ihm zu Grunde liegenden Empfindung und die wechſelſeitige Forderung gerade dieſer Form für dieſen Inhalt und dieſes Inhalts für dieſe Form bis ins Einzelnſte hinein nachzuweiſen; oder ob das, was aus dem Gefühl hervorgegangen, nicht vielmehr wieder bloß mit dem Gefühl aufgenommen und durch das Gefühl der Seele angeeignet werden müſſe?

Hierauf wird wohl nur der kurz und abſprechend antworten wollen, der in dem poetiſchen Genuß nicht die Befriedigung eines höchſten geiſtigen Bedürfniſſes ſucht, ſondern entweder einen bloßen Zeitvertreib, oder eine angenehme Erregung des zur ſogenannten Sentimentalität verfeinerten oder auch abgeſchwächten ſinnlichen Gefühls. Der Verſtändige, der über das Weſen und den Endzweck der Poeſie, ſo wie über ihr Verhältniß zum Erkenntnißvermögen nachgedacht hat, wird in ſeiner Antwort Unterſchiede machen. Er wird zugeben, daß der unmittelbare Genuß eines poetiſchen Kunſtwerks durch das Gefühl und die Empfindung ein erlaubter ſei, wie es erlaubt iſt, ſich an der Farbenpracht und

dem Duft der Blume bloß sinnlich zu ergetzen. Er wird aber auch sagen, daß es einer sinnigen Betrachtung möglich werden muß, ebenso den innern Bau und die äußere Gestaltung eines Liedes, als die zwiefache, sich wechselseitig bedingende Entfaltung seines Seelenlebens aufzufinden und fremdem Verständniß durch das Wort zu vermitteln, wie es dem Naturforscher möglich wird, in das innere Leben der Pflanze zu dringen und alle ihre dem Auge sich darbietenden Theile als nothwendig durch ihr Lebensprincip bedingte und geforderte Glieder eines organischen Ganzen zu erkennen. Aber freilich, so wie sich in der Pflanze das Leben selbst nicht sinnlich erfassen läßt, weil es ihre einzelnen Glieder nicht mechanisch, sondern organisch bindet und zusammenhält: so wird auch in dem echten Gedicht ein Letztes und Ursprünglichstes übrig bleiben, das sich auch der schärfsten Beobachtung entzieht, wenn sie es im Worte fassen und festhalten will. Dadurch eben wird das echte Gedicht zu einem Wunder; doch nicht zu einem Wunder in der gewöhnlichen Bedeutung des Worts, sondern in dem Sinne, in welchem alles wahrhaft Lebendige in der Natur und im Geist seinem Entstehen und Wachsen nach Wunder und Geheimniß ist. Aber wie wir nur selten oder nie darauf achten, daß uns rings Wunder umgeben, und daß unser eignes Leben, Denken und Empfinden Geheimniß, Räthsel und Wunder ist: so ist auch für Viele, ja für die Meisten die Dichtung nur als etwas rein Aeußerliches vorhanden, das genossen werden muß, wie die Blume und die Frucht bloß durch den äußern Sinn. Wem sie jedoch jemals als Wunder nahe getreten ist, und wen sie mit den Schauern des Entzückens durchbebt hat, die dann von ihr in die Seele überströmen und sie mit jauchzender Lust und süßer Wehmuth zugleich erfüllen, der wird sie geistig erfassen wollen, um in ihr und durch sie das Räthsel des eignen Lebens lösen zu lernen, und dem wird auch jene Art, sie dem Verständniß so nahe wie möglich zu bringen, nicht allein räthlich, sondern als die ihrer, wie des menschlichen Geistes einzig würdige erscheinen.

Ueber die in

Sage und Dichtung gangbare Vorstellung

von dem Fortleben abgeschiedener menschlicher Seelen
in der Pflanzenwelt.

Die Poesie, ihrer Natur und Bestimmung zwar am getreusten, wo sie menschliche Handlungen, Schicksale und Sitten, wo sie menschliche Leidenschaften, Ahnungen und Gedanken darstellt, hat sich doch auch nie des Rechts begeben, sich in das Leben der Thier- und Pflanzenwelt zu versenken, und selbst die unbelebte Schöpfung ihrer Bildungskraft unterwerfend, die eine und die andere mit einem geistigen Gehalt zu erfüllen.

Den Bezug auf den Menschen wird sie freilich, auch wo sie sich diesem Hange überlassen hat, niemals ganz aufgegeben haben, außer wo sie völlig auf Irrwege gerathen und in Verfolgung ihr eigentlich ganz fremdartiger Zwecke befangen geblieben ist.

Allein sehr verschieden wird sich dieser Bezug der Natur auf den Menschen zeigen können, je nachdem die Poesie entweder das gegensätzliche Verhältniß zwischen der Menschenwelt und der übrigen Natur im Wesentlichen noch bestehen läßt, oder den Unterschied zwischen beiden so zu sagen aufgehoben hat. Denn im ersten Falle wird er immer mehr für das verständige Denken, als für die sinnliche Anschauung vorhanden sein, mehr durch Reflexion erst gefunden werden müssen, als sich einer phantasievollen Auffassung von selbst darbieten, mehr auf dem Wege der Uebertragung, Vermittelung und des Anlehnens, als durch das unmittelbare Ueberführen und Umwandeln des einen der beiden Entgegengesetzten in das andre zu Stande gekommen sein; im letzten Falle dagegen kann er in den Körper der Dichtung selbst eingegangen

und mit und an ihm zu voller sinnlichen Faßlichkeit gebracht worden sein, indem das bloß Natürliche dann entweder ganz mit persönlicher Empfindung und mit menschlichem Bewußtsein erfüllt erscheint, oder das individuelle Menschenleben sich völlig in ein zwar noch immer besondres, aber dabei bewußtloses Naturleben umgesetzt hat.

Von den poetischen Hauptgattungen kann die dramatische sich eigentlich gar nicht versucht fühlen, den Gegensatz zwischen der vernünftigen und der vernunftlosen Welt aufzugeben und daraus ein Drittes für die Phantasie entstehen zu lassen: sie hat es, wo sie sich nicht in eine vermenschlichte Götterwelt versteigt, allein und ausschließlich mit der Darstellung menschlicher Handlungen und Schicksale zu thun; die Natur kann ihr außer dem Schauplatz für dieselben höchstens nur noch einige äußerliche Mittel liefern, ihre besondern Zwecke zu erreichen. Wir werden die beiden Hauptarten jenes Bezuges also anderwärts suchen müssen, und wir finden die mehr verstandesmäßige vorzugsweise in dem beschreibenden oder schildernden, so wie in dem eigentlich lehrhaften Gedicht, die andere, welche mehr unsere Einbildungskraft unmittelbar in Thätigkeit setzt, in der epischen und in der lyrischen Gattung.

Die letztere Hauptart ist die bei weitem interessantere von beiden, weil sie die rein poetische ist oder wenigstens sein kann, während die andere uns schon mehr oder weniger aus dem Gebiete der Phantasie in das des Verstandes versetzt. Jene zeigt uns, wie ich bereits angedeutet habe, die dichterische Thätigkeit wieder in zwiefacher Richtung. Daß die eine davon vorzüglich in dem deutschen Liebesliede älterer und neuerer Zeit wahrgenommen werden könne, habe ich bei einer andern Gelegenheit darzuthun gesucht[1]): ich meine jene besondere Beseelung und Vergeistigung der belebten und unbelebten Natur durch die von einem leidenschaftlich erregten Herzen in Wirksamkeit gesetzte Phantasie, vermöge der jene zu einer mitfühlenden und mitempfindenden Theilnehmerin der

1) In dem voranstehenden Aufsatz „Ueber das gemüthliche Naturgefühl der Deutschen und dessen Behandlung im Liebesliede, mit besonderer Beziehung auf Goethe."

Freuden und Schmerzen umgeschaffen wird, welche die Menschenbrust heben und zusammenziehen. Den andern, nicht minder bedeutungsvoll in unserer poetischen Litteratur sich kund gebenden Zug, das Hinüberleiten und Umsetzen des bewußten Seelenlebens in das unbewußte Naturleben, will ich wenigstens an einer der hier einschlagenden Erscheinungen jetzt nachzuweisen versuchen.

Ein bekanntes und durch die meisterhafte Behandlung eines großen Tonkünstlers berühmt gewordenes deutsches Lied schließt, nachdem es in den ersten Strophen den Gedanken ausgeführt hat, daß dem im Frühlingsgarten einsam wandelnden Dichter die Natur in einer Reihe glanzvoller Erscheinungen das Bildniß der Geliebten abgespiegelt, in einer Aufeinanderfolge lieblicher und sanfter Laute deren Namen zugeflüstert hat, mit den Zeilen:

Einst, o Wunder! entblüht auf meinem Grabe
Eine Blume der Asche meines Herzens;
Deutlich schimmert auf jedem Purpurblättchen:
Adelaide.

Auf diese Wendung ist Matthisson schwerlich von selbst gekommen. Man braucht eben nicht sonderlich in der Litteratur des deutschen Volksgesanges bewandert zu sein, man braucht nur eine oder die andere gute Sammlung echter Volkslieder durchblättert und sich einige wiederkehrende Hauptzüge in den Liebesromanzen, namentlich in den Stücken dieser Art von tragischem und schaurigem Charakter gemerkt zu haben, um durch den Inhalt seiner Zeilen an den Ausgang verschiedener, sonst unter dem Volke vielgesungener Lieder erinnert zu werden. Aus dem Grabe von Liebenden, zumal wenn sie in der Blüthe der Jugend durch einen gewaltsamen Tod dahingerafft worden, entsprießen Lilien, Rosen und andere Blumen mit oder ohne Schrift auf den Blättern, ohne daß eine Menschenhand sie dahin gesäet oder gepflanzt hat. Ich könnte viele Beispiele davon in überall zugänglichen Liedern anführen; ich will hier aber nur einige wenige vor den übrigen, die ich ganz übergehe, weil sie zu wenig Eigenthümliches haben, herausheben.

Ein Ritter hat eine Jungfrau verführt; er bietet ihr als Ersatz der verlorenen Ehre die Hand eines Reiterknechts und eine Mitgift an Gelde; sie verschmäht den Ersatz und zieht weinend heim nach Augsburg zu ihrer Mutter: diese, als sie das Herzeleid des Kindes vernommen, will die Erschöpfte zuerst mit Speis' und Trank erquicken:

7. „Ach Mutter, liebste Mutter mein,
Ich kann noch essen noch trinken;
Macht mir ein Bettlein weiß und fein
Daß ich darin kann liegen."

8. Und da es kam um Mitternacht,
Dem Ritter träumt es schwere,
Als wenn sein herzallerliebster Schatz
Im Kindbett gestorben wäre.

9. „Steh auf, steh auf, lieb Reitknecht mein,
Sattel' mir und dir zwei Pferde!
Wir wollen reiten Tag und Nacht,
Bis wir den Traum erfahren."

10. Und als sie über die Haide kamen,
Hörten sie ein Glöcklein läuten.
„Ach reicher Gott vom Himmel herab,
Was mag doch dies bedeuten?"

11. Und als sie vor die Stadt Augsburg kamen,
Sahen sie die Gräber graben;
Und als sie vor das Thor hin kamen,
Sahen sie die Träger tragen.

12. „Stellt ab, stellt ab, ihr Träger mein,
Laßt mich den Todten schauen!
Es möcht mein Herzallerliebste sein
Mit ihren schwarzbraunen Augen."

13. Er deckt' ihr auf den Schleier weiß
Und sah ihr unter die Augen:
„O weh, o weh! der blasse Tod
Hat's Aeuglein dir geschlossen."

14. Er deckt' ihr auf den Schleier weiß
Und schaut' ihr auf die Hände:
„Du bist einmal mein Schatz gewest,
Nun aber hat's ein Ende."

15. Er deckt' ihr auf den Schleier weiß
Und schaut' ihr auf die Füße:
„Du bist einmal mein Schatz gewest,
Nun aber schläfst du süße."

16. Er zog heraus sein blankes Schwert
Und stach sich in sein Herze:
„Hab' ich dir geben Angst und Pein,
So will ich leiden Schmerzen."

17. Man legt den Ritter zu ihr inn Sarg,
Begräbt sie wohl unter die Linde,
Da wuchsen nach drei Vierteljahrn
Aus ihrem Grab drei Lilien [2]).

Nach einer andern Auffassung des Gegenstandes — denn das Lied, in vielen Gegenden gangbar, ist und wird mit mancherlei Abwei-

2) L. Uhland, Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder 1, S. 220 ff.; vgl. Hoffmann, Schlesische Volkslieder mit Melodien S. 9 ff.

chungen gesungen — sind es drei Nelken, die aus dem gemeinsamen Grabe des Ritters und der Maid wachsen[3]); nach einer dritten, die nur sie an geweihter Stätte, ihn aber unter dem Hochgericht begraben werden läßt, entsprießen aus ihrem Grabhügel zwei oder nur eine Lilie, und das Lied setzt hinzu:

Es stund geschrieben auf den Blättern da,
Beid' wären beisammen im Himmel[4]);

und dem zumeist ähnlich schließt das Lied, „der Herr und die Maid", welches die Wenden in der Lausitz singen[5]):

„Bist du gestorben meinethalb,
Will deinethalb ich sterben."

„Begrabet uns zusammen nun,
Wo sich die Wege kreuzen."

„Stellt hin auf mich das blanke Schwert,
Setzt hin auf sie die Raute." — —

Je mehr die liebe Sonne schien,
Je mehr das Schwert dort blitzte.

Je mehr der Regen niederfiel,
Je mehr dort wuchs die Raute.

Auf ihr erwuchs ein Zweigelein
Und auf dem Zweig ein Blättchen;

Und auf dem Blatt das Schriftelein:
Sie wären beid' im Himmel.

Dagegen heißt es zu Ende einer verwandten schwedischen Ueberlieferung:

Da wächset eine Lind' auf beider Grab,
Die stehet allda bis zum jüngsten Tag.

Die Linde, sie wächst über's Kirchendach,
Das eine Blatt nimmt das andre in Arm[6]).

In dem letzten Verse haben wir hier schon die Andeutung eines Zuges, den wir bald in weiterer und reicherer Ausführung wiederfinden werden; der Schrift auf den Blumenblättern aber gedenkt unter andern auch einer der zahlreichen Texte des weitverbreiteten Liedes von der

3) F. Nicolai, Eyn feyner kleyner Almanach ꝛc. 1, S. 43. — 4) Des Knaben Wunderhorn 1, S. 53. — 5) L. Haupt und J. E. Schmaler, Volkslieder der Wenden in der Ober- und Nieder-Lausitz 1, S. 159 ff. — 6) Hoffmann a. a. O. S. 11.

Grafentochter, die bei ihrer in Niederland verheiratheten älteren Schwester unerkannt sieben Jahre als Magd dient, dann zu kränkeln beginnt und zuletzt stirbt, nachdem sie sich noch kurz vor ihrem Tode zu erkennen gegeben:

Und als das Mädchen gestorben war,
Da wuchsen drei Lilien aus ihrem Grab;

Und unter der mittelsten stund geschrieben,
Das Mädchen wär' bei Gott geblieben[7]).

Hieran schließe ich gleich, mit Auslassung einiger Strophen, das auch in mehrfachen, zum Theil sehr bedeutend von einander abstehenden Texten gesungene Lied vom Grafen Friedrich[8]).

1. Graf Friedrich wollt' ausreiten
Mit seinen Hochzeitleuten,
Zu holen seine junge Braut,
Die ihm zur Ehe ward angetraut.

2. Und wie sie in das Schifflein trat,
Das Schwert aus seiner Scheide sprang,
Es sprang der Braut auf ihren Schooß,
Das Blut im ganzen Schiffe floß.

3. Was zog er aus seiner Tasche?
Ein Tuch schneeweiß gewaschen,
Er zog 'raus eine seidne Schnur,
Verband die Braut ganz leise nur.

4. Er schrie den Hochzeitleuten,
Sie sollten sachte schreiten:
„Ist heute gar ein heißer Tag,
Daß meine Jungfer Braut nicht scharf reisen mag."

5. Und wie er in den Hofraum kam,
Die Schwiegerin gegangen kam:
„Ach Sohn, herzliebster Sohn, Herz mein,
Was bringst du für ein bleiches Schnürelein?"

6. „Ach Mutter, schweigt nur stille,
Ist alles Gottes Wille.
Denn ich hab' mir geholt meine liebe Braut,
Daß sie mir zur Ehe wird angetraut."

7. Sie führten sie zu Bette
Mit vier und zwanzig Kerzen,
Mit vier und zwanzig Saitenspiel
Wird meine Jungfer Braut zu Bette geführt.

8. Und als der erste Morgen kam,
Ihre Schwester gezogen kam:
„Ach Schwager, lieber Schwager mein,
Wo ist mein liebes Schwesterlein?"

9. „Ist draußen in der Kammer,
Legt ihre Kleider zusammen." —
„Hat sie der Kleider gar so viel,
Daß sie mich nicht mehr sehen will?"

---

7) L. Erk und W. Irmer, Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen, Heft 2, S. 68 f.; Hoffmann a. a. O. S. 22 f. — 8) Hoffmann a. a. O. S. 35 ff.

10. Und als der zweite Morgen kam,
Ihr Bruder gezogen kam:
„Ach Schwager, lieber Schwager mein,
Wo ist mein liebes Schwesterlein?“

11. „Ist oben in dem Saale,
Sie zählt die Hochzeitthaler.“ —
„Hat sie der Thaler gar so viel,
Daß sie mich nicht mehr sehen will?“

12. Und als der dritte Morgen kam,
Vater und Mutter gezogen kam:
„Ach Sohn, herzliebster Sohn, Herz mein,
Wo ist unser liebes Töchterlein?“

13. „Jetzt darf ich nicht mehr lügen
Und Vater und Mutter betrügen.
Es ist heute schon der dritte Tag,
Daß meine Jungfer Braut auf der Bahre lag.“

14. Da zog der Vater sein blankes Schwert
Und schlug den Bräutigam zur Erd'.
Die Braut ward begraben in's Gotteshaus,
Der Bräutigam weit in's Feld hinaus.

15. Was wuchs der Braut aus dem Grabe?
Drei Lilien mit goldnen Buchstaben:
Geht, grabt mir meinen Bräutigam aus,
Bringt ihn zu mir in's Gotteshaus!

oder mit einem andern der verschiedenen Schlüsse:

Was wuchs aus Bräutigams Grabe?
Zwei Lilien auf Einem Stabe.
Auf der ersten stand's geschrieben fein:
Wir sind vor Gott geblieben allein.

Auf der andern stand's geschrieben:
Wir sollen beisammen liegen. —
Sie mußten den Bräutigam graben aus
Und tragen zur Braut in's Gotteshaus.

Noch viel abweichender und wunderbarer endigt sich das Lied in einer der ausführlichern Darstellungen, die wir davon besitzen[9]). Auch hier fällt der Graf von der Hand des erzürnten Schwiegervaters; dann aber heißt es:

31. Man band ihn an ein hohes Roß,
Man schleift ihn durch das tiefe Mos,
Darin man seinen Leib begrub:
Kürzlich zu blühen er anhub.

32. Es stund bis an den dritten Tag,
Da wuchsen drei Lilien aus seinem Grab,
Darauf da stund geschrieben:
Er wär' bei Gott geblieben.

33. Ein' Stimm' vom Himmel gieng herab:
Man sollt' ihn nehmen aus dem Grab;
Der schuldig wär' an seinem Tod,
Der müss' drum leiden ewig Noth.

34. Man grub ihn wieder aus dem Mos,
Man führt' ihn auf sein festes Schloß,
Zu seiner Braut man ihn begrub,
Sein lieblich Farbe sich erhub.

35. Er war am dritten Tag schon todt,
Noch blüht' er als ein Rosen roth
Unter seinem Angesicht fürwahr,
Sein ganzer Leib war weiß und klar.

9) Uhland a. a. O. 1, S. 277 ff.

36. Ein großes Wunder auch da geschah,
Das mancher Mensch glaubhaftig sah:
Sein Lieb mit Armen er umfieng,
Eine Red' aus seinem Munde gieng

37. Und sprach: „Gott sei gebenedeit,
Der geb' uns heut die ewig' Freud!
Seit ich bei meinem Buhlen bin,
Fahr' ich aus dieser Welt dahin.

38. Mit leichtem und geringem Muth
Lass' ich hinter mir mein unschuldig Blut,
Ich fahr' aus dieser Welt dahin,
Aus Noth ich nun erlöset bin."

Sehr bekannt ist auch ein Jägerlied, das aber in keiner seiner verschiedenen Aufzeichnungen lückenlos zu sein scheint, denn man sieht nicht recht, in welchem Zusammenhange das Ende mit dem Anfang steht. Es lautet so[10]):

1. Es blies ein Jäger wohl in sein Horn.
Und alles was er blies, das war verlorn.

2. „Soll denn mein Blasen verloren sein?
Viel lieber wollt' ich kein Jäger sein."

3. Er zog sein Netz wohl über'n Strauch,
Da sprang ein schwarzbraunes Maidel heraus.

4. „Ach schwarzbraunes Maidel, entspring mir nicht!
Ich habe große Hunde, die holen dich."

5. „Deine großen Hunde, die thun mir nichts,
Sie wissen meine hohe weite Sprünge noch nicht."

6. „Deine hohe weite Sprünge die wissen sie wohl,
Sie wissen, daß heute noch sterben sollt."

7. „Und sterb' ich nun, so bin ich todt,
Begräbt man mich unter die Rosen roth;

8. Wohl unter die Rosen, wohl unter den Klee,
Darunter vergeh' ich nimmermeh."

9. Es wuchsen drei Lilien auf ihrem Grab,
Es kam ein Reiter, wollt's brechen ab.

10. Ach Reiter, laß die Lilien stan!
Es soll sie ein junger frischer Jäger han."

10) Uhland a. a. O. 1, S. 240 f.; Hoffmann S. 194 ff.

In andern Texten ſind es wieder Roſen oder Nelken, die aus dem Grabe wachſen.

Alle Lieder und Liederſtücke, die ich bisher mitgetheilt habe, enthalten, wie man leicht ſieht, gegen das Ende hin denſelben Grundgedanken, mit welchem das zuerſt erwähnte moderne Kunſtlied ſich abſchließt: Fortdauer des ſeelenhaften Lebens Liebender über das Grab hinaus in einer oder mehreren Blumen; mit dem Hauptunterſchiede unter den einzelnen, daß in den einen nur einfach des Emporwachſens der Blumen aus dem Grabe gedacht wird, in den andern dagegen die Blumenblätter Schrift tragen, die ganz beſtimmt darauf hinweiſt, daß zwiſchen der Blume und dem Verſtorbenen ein geheimnißvoller ſeelenhafter Zuſammenhang Statt finde. Dieſen Zuſammenhang müſſen wir auch anerkennen, wenn in einem, wie es ſcheint, nicht ganz vollſtändig überlieferten, „die Lilien" überſchriebenen Liede [11]) erzählt wird: ein Ritter reitet mit ſeinem Schildknappen, der ſeine Herrin liebt, über die Haide. Hier entſpinnt ſich zwiſchen beiden Streit, weil der Knappe ſeines Gebieters Eiferſucht durch die Reden erweckt, die er über die ſchöne Herrin führt. Der Ritter wird erſchlagen, der Knappe kehrt zur Burg zurück, meldet den Tod des Herrn und gewinnt die Huld der Wittwe. Als dann beide einmal über dieſelbe Haide reiten, wo der Ritter gefallen iſt, und an die Stelle des Mordes kommen, ſind auf ihr drei Lilien aufgeſchoſſen. Sie neigen ſich vor den Vorübereitenden. Da ſchöpft die Frau Verdacht, bindet dem Buhlen den Helm ab, um ihm unter die Augen zu ſehen, und erkennt aus den Narben ſeines Antlitzes, daß er ihren Gatten gemordet habe. Sie geht nun in ein Kloſter, wo ſie für des Jünglings Seelenheil beten will. — Eben ſo unverkennbar, wie hier, iſt die Nachwirkung des Seelenlebens der ermordeten Braut, von der man in Schleſien ſingt [12]):

11) Uhland 1, S. 207 ff. — 12) Hoffmann S. 64.

Was wuchs aus ihrem Grabe?
Eine Lilie schön weiß und roth
Mit zweien Herzen,
Es konnte sehen jederman,
Junggesellen oder Herrn,
Thät sich nicht färben.

Als nun der Geselle kam
Und schaut' die Lilie an
Mit zweien Herzen.
Da färbt' sich die weiße roth,
Färbte sich die weiße roth,
Fieng an zu bluten.

Denn hier ist auf die Blume übertragen, was sonst in alten Liedern und Sagen von dem Leichnam des Ermordeten berichtet wird, daß er wieder zu bluten anfange, sobald ihn der Mörder berühre oder ihm auch nur nahe komme[13]).

Die Dichtung ist dabei nicht stehen geblieben, dem Leben Liebender, die im Grabe vereinigt worden, über dasselbe hinaus in vereinzelten, still neben einander emporwachsenden Blumen Fortdauer zu verleihen und den beschriebenen Blumenkelch der Verstorbenen Wunsch, Bitte und Befriedigung aussprechen zu lassen: sie setzt die süße Vereinigung und Verflechtung, wie sie den Liebenden selbst das Leben gewährte, auch noch nach dem Tode fort in dem wechselseitigen Umfangen und Verschlingen von Bäumen, blühenden Sträuchern und Stauden, die über ihren Leibern aus der Erde aufschießen. Schon in jenem Schluß eines schwedischen Liedes finden wir die kühne Wendung:

Die Linde, sie wächst über's Kirchendach,
Das eine Blatt nimmt das andre in Arm.

Weiter ausgeführt ist dieser Zug dann in einem wendischen Liede[14]):

1. „Begrabt nun uns beide
Dort unter die Linde.

2. Pflanzt auf uns zwei Reben,
Zwei Reben des Weinstocks."

3. Die Reben sie wuchsen
Und trugen viel Trauben.

4. Sie liebten sich beide
In Eines verflochten.

Hier müssen die beiden Reben aber erst gepflanzt werden. Anders und bei weitem schöner erzählt ein serbisches Lied[15]):

13) J. Grimm, Deutsche Rechtsalterthümer, S. 930 f. — 14) Haupt und Schmaler a. a. O. 2, S. 50. — 15) Talvj, Volkslieder der Serben 1, S. 68.

Herzlich liebten sich ein Knab' und Mädchen,
Wuschen sich in Einem Wasser beide,
Trockneten sich ab an Einem Tuche.
Wohl ein Jahr war's, daß es niemand wußte,
Aber allbekannt wurd' es im zweiten.
Und der Vater hört' es und die Mutter;
Wollte nicht die Mutter ihre Liebe,
Trennte die einander lieb und theuern. —
Durch den Stern ließ er darauf ihr sagen:
„Stirb, o Liebchen, spät am Samstag-Abend!
Früh am Sonntag will ich Jüngling sterben." —
Und geschah es also, wie sie sagten.
Spät am Samstag-Abend starb das Liebchen,
Früh am Sonntag-Morgen starb der Liebste.
Bei einander wurden sie begraben.
Durch die Erde schlang man in einander
Ihre Hände, grüne Aepfel drinnen.
Wenig Monden, und des Liebsten Grabe,
Sieh! entsproßte eine grüne Kiefer;
Und des Liebchens eine rothe Rose.
Um die Kiefer windet sich die Rose,
Wie die Seide um den Strauß sich windet.

Am reichsten und mannigfaltigsten ausgebildet erscheint der Gedanke aber in den verschiedenen Darstellungen der altceltischen Sage von Tristan und Isolde. Die Schicksale dieser beiden berühmten Liebenden waren ein Lieblingsgegenstand der Erzählungspoesie des romanischen und germanischen Mittelalters; sie bilden auch den Inhalt des Hauptwerks von dem dritten der drei großen Meister unserer ältern erzählenden Kunstdichtung, von Gottfried von Straßburg. Allein schon vor ihm, der um 1210 dichtete, war die Sage in Deutschland von einem andern, dem Ritter Eilhart von Oberge, bearbeitet worden, noch früher in Frankreich nach altbretonischen Volksliedern, später drang sie auch in den Norden. Ueberall nimmt die Erzählung einen Ausgang, der dem des serbischen Liedes ähnlich ist.

Tristan, der Neffe des Königs Marke von Cornwallis, hat für diesen um die Hand der blonden Isolde von Irland anhalten müssen. Sie ist seine Todfeindin, weil er im Zweikampf ihren Oheim Morholt

erſchlagen hat; aber ſie kennt ihn nicht, als er nach Irland kommt, und als er von ihr erkannt wird, hat er ſich auf ihre und ihrer Eltern Dankbarkeit bereits ſo begründete Anſprüche erworben, daß ſie ſich zuerſt mit ihm verſöhnt und dann ſeiner Bewerbung Gehör gibt. Bei ihrem Aufbruch nach England hat die Mutter der Braut einer Nichte, Brangäne, welche Iſolden begleitet, insgeheim einen Zaubertrank anvertraut, den ſie am Vermählungstage Marken und Iſolden als Abendtrunk reichen ſoll: er hat die Kraft, die, welche davon genoſſen, in unzerſtörbarer, ſtäts wachſender Liebe an einander zu ketten. Bei der Ueberfahrt fällt das Gefäß mit ſeinem koſtbaren Inhalte unglücklicher Weiſe in die Hand Triſtans, als er an einem heißen Tage, da Brangäne im Augenblick nicht zugegen iſt, für die junge Königin und für ſich ſelbſt nach einer Erquickung ſucht. Sie trinken beide, und von dem Augenblicke an fühlen ſie die Wirkung des Zaubers. Zu ſpät entdeckt Brangäne den Grund der Umwandlung in dem Verhalten des jungen Paars. Sie muß nun ſelbſt die Hand zu deſſen Vereinigung bieten, da ſie weiß, daß keine menſchliche Kunſt den Zauber zu löſen vermag. Gleichwohl kann auch die Vermählung Iſoldens mit dem Könige nicht umgangen werden: ſie wird alſo vollzogen, ohne daß Marke eine Ahnung davon hat, in welchem Verhältniß Triſtan und Iſolde zu einander ſtehen. Die Liebenden können ſich anfänglich ihrer Neigung noch ungeſtört überlaſſen, da Marke, dem aller Argwohn fern liegt, ihrem häufigen Beiſammenſein keine Art von Hinderniß in den Weg legt. Allmählich jedoch tauchen Gerüchte am Hofe auf über das nahe Verhältniß der Königin zu dem Neffen ihres Gatten, die endlich auch dem Könige hinterbracht werden. Lange ſträubt er ſich, ihnen Glauben zu ſchenken; allein die Liebenden werden nun immer ſchärfer beobachtet und müſſen auf Liſte denken, wie die Merker getäuſcht werden können. Hieraus entwickelt ſich eine Reihe von Abenteuern, die ich übergehe, um deſto eher zu dem uns hier zunächſt intereſſierenden Ausgange des Liebelebens von Triſtan und Iſolde zu gelangen. Sie haben ſich endlich ganz und für immer trennen müſſen. Triſtan zieht in ein fremdes Land, vermählt

ſich mit einer andern Iſolde, weil es ſeine Ehre ſo fordert, läßt ſich dem Bruder ſeiner Gattin zu Liebe in ein verdrießliches Abenteuer ein, wird ſchwer verwundet und weiß, daß er ſterben muß, wofern die arzneikundige Geliebte ihm nicht Hülfe bringt. Ein Bote fährt nach England hinüber, ihr Nachricht von ſeinem Schickſale zu geben und ſie wo möglich zu beſtimmen, auf einem Schiffe zu dem Todtkranken zu eilen; der Bote iſt beauftragt, wenn er die Königin mitbringe, ein weißes, wo nicht, ein ſchwarzes Segel zu führen. Der harrende Triſtan, ſchon mit dem Tode ringend, erfährt endlich von der ausſchauenden Gattin, es fliege ein Schiff dem Hafen zu. Er fragt nach der Farbe des Segels; die Unbeſonnene, die von der Verabredung mit dem Boten nichts weiß, erwiedert, ſie ſehe ein ſchwarzes. Triſtan ſtirbt ſogleich. Unterdeß eilt Iſolde wirklich herbei, um den Geliebten zu retten. Als ſie zu ſpät kommt, bricht auch ihr das Herz. Beide Leichen werden nach England hinübergeführt und hier, nach der gangbarſten Ueberlieferung der Sage, von Marke neben einander beſtattet.

Nach Eilharts Bericht, der uns auch in dem Proſaroman von Triſtan vorliegt, ſchließt die Geſchichte damit, daß König Marke auf Triſtans Grab eine Weinrebe und auf Iſoldens einen Roſenſtock ſetzen ließ, die nun beide ſo in einander verwuchſen, „daß man ſie mit keinen Dingen von einander bringen mochte“, und hieß es, ſolches „ſei aus Wirkung und Kraft des unſeligen Trankes geſchehen“[16]). — Gottfried von Straßburg ſtarb vor Vollendung ſeines großen Werkes; wir dürfen aber annehmen, daß die beiden Dichter, die es, unabhängig von einander, zu Ende gebracht haben, Ulrich von Thürheim und Heinrich von Freiberg, den Schluß nach derſelben Quelle abgefaßt haben, der er gefolgt war. Nach beiden wurden die Rebe und der Roſenſtock gleichfalls von Marke gepflanzt, und Heinrich, der hier, wie anderwärts, ausführlicher als Ulrich erzählt, ſagt: die Weinrebe und der Roſendorn ſchlugen alsbald ihre Wurzeln jeglichem der beiden Gelieben in ſeines

16) Büſching und v. d. Hagen, Buch der Liebe 1, S. 141.

Herzens Grund, wo noch der glühende Minnetrank in den Todten fortwirkte und seine Macht erzeigte; denn jegliches Reis neigte sich dem andern über den Gräbern zu, und beide verflochten, verschlangen und verwebten sich wie in herzinniger Liebe eins in das andere[17]).

Dagegen berichtet der alte französische Prosaroman von Tristan[18]), daß aus den neben einander gestellten Särgen der beiden Todten zwei Epheuranken von selbst emporgeschossen seien, die sich in einander verschlangen und die Gräber mit ihrem Laubwerk bedeckten; oder, wie eine andre Nachricht über dieses französische Buch lautet[19]), aus Tristans Grabe allein erwuchs eine Rebe, und umschlang Isoldens Lager, die immer wieder von neuem ausschlug, so oft sie Marke auch abschneiden ließ.

Ganz eigenthümlich aber schließt die altnordische Dichtung von Tristan. Jene zweite Isolde nämlich, Tristans Gattin, ließ die beiden Gelieben, damit sie im Tode wenigstens getrennt blieben, an verschiedenen Seiten einer Kirche bestatten, worauf aber aus jedem Grabe eine Eiche oder Linde so hoch empor wuchs, daß sich ihre Zweige über dem Kirchdach umschlangen[20]).

Dies erinnert an den Schluß des schottischen Volksliedes von „Wilhelm und Margreth“[21]):

Schön Gretchen starb aus treuer Lieb',
Lieb Wilhelm starb für Sorgen.

Schön Gretchen begrub man unten am Chor,
Lieb Wilhelm oben hinten.
Aus ihrer Brust eine Ros' entsprang,
Aus seiner entsprang eine Linde.

---

17) Gottfrieds von Straßburg Werke, herausgg. durch v. d. Hagen 2, S. 97 b. — 18) Roquefort, de l'état de la poésie françoise, p. 153. — 19) v. d. Hagen, Minnesinger 4, S. 605. — 20) v. d. Hagen a. a. O. In dem norwegischen Tristramliede, welches v. d. Hagen a. a. O. S. 605, in den Noten, und Dietrich in seinem altnordischen Lesebuch S. 195 f. haben abdrucken lassen, besprechen sich beide Bäume über das Kirchendach hinüber. — Von zwei Bäumen über den Gräbern eines jungen Paars, deren einer sich an den andern hinangewunden, erzählt Hippel in den Lebensläufen ꝛc. Sämmtl. Werke 3, S. 185 ff. — 21) Herders Volkslieder 1, S. 124 ff.

Sie wuchsen hinan, zum Kirchdach hinan,
Da konnten sie nicht höh'r.
Da schlungen sie sich zum Liebesknoten,
Und jeden wundert's sehr.

Endlich gehört hierher ein schwedisches Lied, „Klein Rosa“ [22]).

1. Im Schlosse des Königs Klein Rosa war,
In Ehren und in Zucht;
Und hier diente sie schon im achten Jahr.
Es wachsen wohl, es wachsen wohl Ros' und Lilien zusammen.
2. Der Herzog sprach zu Rosa, der holden Maid:
„Rosa! Klein Rosa! verlobe dich mir heut!“
3. „„Herzog! ach Herzog! nehmt euer Wort in Acht!
Dort steht euer Vater und horchet, was ihr sagt.““
4. „Mag hören, wer da will, das Wort, was ich geredt,
Ich spreche nur aus, was im Sinne mir steht.“
5. Kaum hat er die Worte gesprochen aus,
Da schickt in die Fremd' ihn der König hinaus.
6. Er sandte den Herzog in fremdes Land;
Klein Rosa mußt geben einem Grafen die Hand.
7. Es zogen die Schiffe hinaus und hinein;
Der Herzog fragt: „Wie geht's der Rosa Klein?“
8. „„Klein Rosa geht's wohl; so ist's mit ihr bestellt,
Heut über einen Monat sie Hochzeit hält.““
9. „Soll über einen Monat ihre Hochzeit sein,
So will ich ihr nahe und deß Zeuge sein.“
10. Im Fenster Klein Rosa mit bangem Harren steht,
Die Flaggen weiß und blau sie in der Ferne erspäht.
11. „Ich sehe die Flaggen so blau und weiß,
Die hab' ich gewirket mit eignem Fleiß.“
12. Es eilet Klein Rosa zum Strande mit Hast,
Und in seinen Arm der Herzog sie faßt.
13. Da setzten sie sich auf den grauen Stein;
Sie sprachen so viel von der Liebe Pein.
14. Sie sprachen so viel von der Liebe Schmerz,
Bis todt sie da saßen Herz an Herz.
15. Und schnell nun eilet zum König ein Bot':
„Im Arme des Herzogs liegt Rosa todt!“

---

22) Bilder aus dem Norden von Th. Wedderkop. Oldenburg 1844. Ebenda auch das schwedische Original.

16. „„Und das will ich ihnen zum Trotze thun,
Nicht sollen in einem Grabe sie ruhn!““
17. Es wuchsen Lilien auf beider Grab,
Sie wuchsen zusammen mit jedem Blatt.
18. Und beider Mund eine Ros' entsproß,
Die wuchsen zusammen in Haines Schooß.
19. „Und hätt' ich geglaubt ihre Liebe so hold,
In Ehren und in Zucht,
Nicht hätt' ich getrennt sie für rothestes Gold.“
Es wachsen wohl, es wachsen wohl Lilien und Rosen zusammen.

Es könnte scheinen, als ob allein in Stücken, die von dem traurigen Geschick Liebender handeln, das Seelenleben der Abgeschiedenen von der Poesie so in ein bewußtloses Pflanzen- und Blumenleben umgebildet und darin festgehalten werde. Und allerdings ist es, so viel ich bis jetzt habe beobachten können, in schaurigen Liebesromanzen am häufigsten geschehen. Die Erklärung, denke ich, liegt auch nicht weit ab. In der Leidenschaft der Liebe erschließt sich, so zu sagen, für jeden der blüthenreiche Frühling des Lebens; nichts erschüttert mehr, nichts erfaßt uns mit innigerer Wehmuth, als wenn die Hand des Todes hier die Blüthen plötzlich abstreift. Das Gemüth vermag es nicht zu tragen, daß zwei jugendliche Wesen, deren Dasein so eben eins in dem andern erst erfüllt und vollendet werden sollte, so auf einmal auseinandergerissen, oder beide zugleich der Zeitlichkeit entrückt sein könnten. Es ruft die Phantasie zu Hülfe, daß sie aus dem Tode ein neues Leben hervorgehen lasse, in dem sich das alte fortsetze, an das sich das Gemüth sinnlich halten, das es anschauen könne, worin das zu dauernder Vollendung gelange, was in seiner Entwickelung und wechselseitigen Einlebung gewaltsam getrennt und abgebrochen worden ist.

Gleichwohl kehrt der Gedanke, der durch alle bisher erwähnten Dichtungen sich durchschlingt, auch noch anderwärts als in solchen Liebesgeschichten wieder. Schon jenes Lied von der Grafentochter, die ihrer Schwester unerkannt dient, würde dazu einen Beleg geben können, wenn man nicht annehmen will, es sei unvollständig aufgezeichnet und ein Hauptzug darin ganz verwischt worden, daß die jüngere Schwester

nämlich der ältern nachzieht, weil sie heimlich deren Gatten liebt, und kränkelt und stirbt, weil der stille Gram ihrer Leidenschaft sie innerlich verzehrt. Auch ein geistliches Lied von Benj. Schmolck[23]) könnte zurückgewiesen werden, wenn es von mir zur Erhärtung meines Satzes geltend gemacht werden sollte wegen der Strophe, in welcher die Stimme eines Kindes aus dem Grabe ruft:

Der letzte Frühlingstag wird meine Blätter zeigen,
Da werd' ich voller Glanz im Himmelsgarten stehn,
Wenn eine Blume wird aus meinem Grabe steigen,
Vor der die Rose selbst wird blaß und schamroth stehn;

gerade wie die Worte, welche Roland in dem altfranzösischen Gedicht von der Schlacht bei Roncevaux dem ihm noch übrigen Häuflein seiner Mitkämpfer zuruft, als er sie zum letzten Streite gegen die übermächtigen Saracenen auffordert:

Barons français, pensez de Deu servir,
Toutes nos ames metra en paradis;
En saintes flors nous fera touz florir[24]).

Denn in beiden Stellen kann man bloß bildlichen Ausdruck für die himmlische Wiedergeburt der Seelen zu finden meinen.

Allein anders verhält es sich schon mit einer zweiten Stelle in demselben altfranzösischen Gedicht. Kaiser Karl, der zu spät zur Rettung seiner Getreuen herbeigezogen ist, hat Rolands und seiner Mitkämpfer Tod an den Saracenen durch deren völlige Niederlage gerächt. Er will dann seinen gefallenen Helden die letzte Pflicht erweisen und sie feierlich bestatten. Aber wie soll er die Leichen der Christen aus den Haufen der Erschlagenen, womit das Schlachtfeld bedeckt ist, herausfinden? Er befiehlt seinem Heer, sich deshalb im Gebet an Gott zu wenden, und am andern Morgen finden sich die Leiber aller getödteten Feinde in wilde, blüthenlose Dornen verwandelt[25]). In der ältern deutschen Darstellung

23) Hoffmann, Spenden zur deutschen Litteraturgesch. 2, S. 89. — 24) Monin, Dissertation sur le roman de Roncevaux, p. 25. — 25) Monin, p. 52.

desselben Gegenstandes von der Hand Konrads, eines Geistlichen am Hofe Heinrichs des Löwen, fehlt dieser Zug zwar, allein eine jüngere Bearbeitung aus dem 13. Jahrhundert, die von dem Stricker herrührt, hat ihn nicht übergangen. Und hier ist noch mehr gesagt; denn der Dichter erzählt: Als sie die ganze Nacht im Gebet zugebracht hatten und der lichte Tag kam, daß sie sich umsehen konnten, war ein Zeichen geschehen, wodurch Gott sich und seine Kinder verherrlichte. Die Christen waren gänzlich von den Heiden geschieden und lagen da gesondert von einander. Zwei ungleiche Wunder sah man aber an ihnen beiden: durch jeglichen Heiden, der da erschlagen lag, war ein Hagedorn gewachsen, der den Leib fest an der Erde hielt; jedem Christen dagegen sah man zu Häupten eine schöne weiße Blume stehen[26]). — Noch mehr: die Grabschrift, welche der französische Dichter Ronsard auf den berühmten Rabelais gemacht und unser Fischart übersetzt hat[27]), spielt auf die Sage an, daß aus dem Grabe des heil. Dominicus eine Rebe gesprossen sei, die vortrefflichen Wein gab; und endlich, was hier am entscheidendsten sein dürfte: ein kleines legendenartiges deutsches Gedicht des 13. Jahrhunderts[28]) berichtet: Ein Ritter begab sich, als er alt geworden, in ein Kloster. Er konnte nichts mehr erlernen als die einzigen Worte: Ave Maria; sie aber sprach er, wo er gieng und stand. Als er starb, wuchs eine Lilie aus seinem Grabe, und auf jedem ihrer Blätter stand mit goldenen Buchstaben: Ave Maria. Man grub nach und fand, daß die Blume im Munde des Todten wurzelte. — —

Wir sind dahin gelangt, daß wir aus einer ziemlich bedeutenden Reihe von Erscheinungen, welche uns die Poesie dargeboten hat, einige allgemeine Sätze und daraus wiederum Folgerungen ziehen können, die

---

26) Strickers Karl, S. 118b. — 27) Geschichtklitterung, Ausg. von 1631 Av. — 28) Cod. Pal. N. 341; v. d. Hagens Gesammtabenteuer ꝛc. 3, S. 587 ff.; Auserlesene altdeutsche Gedichte. Neudeutsch umgearbeitet von J. Gr. Mailath, S. 48 ff.; vgl. v. d. Hagen a. a. O. S. CXXVI f. E. Sommer in d. Berlin. Jahrb. 1845, Septbr. N. 55, S. 438.

uns den Weg zu einem, wie ich hoffe, befriedigenden Endergebnisse unserer Betrachtungen bahnen sollen.

Fürs erste ergeben sich für die angezogenen Gedichte theils aus den Lebenskreisen, denen ihre Verfasser angehört haben, theils aus den Gattungen, denen die einzelnen beizuzählen, und der Zeit, in der sie entstanden sind, beachtenswerthe Unterschiede. Aus der Mitte des Volks, aus dem tief und kräftig fluthenden Strom seiner Gefühle, aus dem Bereich seiner mit gesundem Auge gewonnenen Anschauungen und aus seinem bei aller Lebensfülle doch nur mäßigen Bildervorrath sind die einen hervorgegangen, jene lyrisch-epischen Stücke oder Romanzen, mehrere bereits vor vielen Jahrhunderten, die übrigen wenigstens lange vor unsern Tagen; und wir wissen von den Dichtern, die sie erfunden, die sie zuerst gesungen und der Mit- und Nachwelt vererbt haben, keinen mehr zu nennen. Im schroffsten Gegensatz dazu steht jenes zuerst berührte rein lyrische Lied der Neuzeit, gedichtet von einem Manne, der gesellig gebildet, den höhern Lebensverhältnissen nahe stehend, von den Vornehmen geschätzt und ein Liebling der Frauenwelt war; in dessen Werken jeder Zug die zugespitzteste Subjectivität des Gefühls verräth, die gekünstelteste Gedankenform, die entschiedenste Vorliebe für eine in Farbenschmelz und mannigfaltig angebrachten Farbentönen aufgehende Wortmahlerei, der an Correctheit und Schärfe der Zeichnung wenig liegt; der mit einem Worte als einer der Hauptvertreter jener Art von Poesie anzusehen ist, die sich um das ewig Wahre echter Volksthümlichkeit gar nicht kümmert, sondern aus dem seichten Schachte einer kleinlichen Persönlichkeit, eines engherzigen Geschmacks, einer schönthuenden Empfindsamkeit und aus einer fast allein auf der Fremde fußenden gelehrten Bildung ihre Gegenstände schöpft. Dazwischen aber liegen außer einer kleinen Legende verschiedene rein erzählende Werke von großem Umfange, gleichfalls von hohem Alterthum, aber nicht vom Volke gedichtet, wie unsere Nibelungen oder wie die spätern Liebesromanzen, sondern von namhaften Männern des Ritter- oder höhern Bürgerstandes, von denen der Eine auf der Höhe der Bildung und der Kunst stand, als bei

desselben Gegenstandes von der Hand Konrads, eines Geistlichen am Hofe Heinrichs des Löwen, fehlt dieser Zug zwar, allein eine jüngere Bearbeitung aus dem 13. Jahrhundert, die von dem Stricker herrührt, hat ihn nicht übergangen. Und hier ist noch mehr gesagt; denn der Dichter erzählt: Als sie die ganze Nacht im Gebet zugebracht hatten und der lichte Tag kam, daß sie sich umsehen konnten, war ein Zeichen geschehen, wodurch Gott sich und seine Kinder verherrlichte. Die Christen waren gänzlich von den Heiden geschieden und lagen da gesondert von einander. Zwei ungleiche Wunder sah man aber an ihnen beiden: durch jeglichen Heiden, der da erschlagen lag, war ein Hagedorn gewachsen, der den Leib fest an der Erde hielt; jedem Christen dagegen sah man zu Häupten eine schöne weiße Blume stehen[26]). — Noch mehr: die Grabschrift, welche der französische Dichter Ronsard auf den berühmten Rabelais gemacht und unser Fischart übersetzt hat[27]), spielt auf die Sage an, daß aus dem Grabe des heil. Dominicus eine Rebe gesprossen sei, die vortrefflichen Wein gab; und endlich, was hier am entscheidendsten sein dürfte: ein kleines legendenartiges deutsches Gedicht des 13. Jahrhunderts[28]) berichtet: Ein Ritter begab sich, als er alt geworden, in ein Kloster. Er konnte nichts mehr erlernen als die einzigen Worte: Ave Maria; sie aber sprach er, wo er gieng und stand. Als er starb, wuchs eine Lilie aus seinem Grabe, und auf jedem ihrer Blätter stand mit goldenen Buchstaben: Ave Maria. Man grub nach und fand, daß die Blume im Munde des Todten wurzelte. — —

Wir sind dahin gelangt, daß wir aus einer ziemlich bedeutenden Reihe von Erscheinungen, welche uns die Poesie dargeboten hat, einige allgemeine Sätze und daraus wiederum Folgerungen ziehen können, die

---

26) Strickers Karl, S. 118b. — 27) Geschichtklitterung, Ausg. von 1631 Av. — 28) Cod. Pal. N. 341; v. d. Hagens Gesammtabenteuer ꝛc. 3, S. 587 ff.; Auserlesene altdeutsche Gedichte. Neudeutsch umgearbeitet von J. Gr. Mailath, S. 48 ff.; vgl. v. d. Hagen a. a. O. S. CXXVI f. E. Sommer in d. Berlin. Jahrb. 1845, Septbr. N. 55, S. 438.

uns den Weg zu einem, wie ich hoffe, befriedigenden Endergebnisse unserer Betrachtungen bahnen sollen.

Fürs erste ergeben sich für die angezogenen Gedichte theils aus den Lebenskreisen, denen ihre Verfasser angehört haben, theils aus den Gattungen, denen die einzelnen beizuzählen, und der Zeit, in der sie entstanden sind, beachtenswerthe Unterschiede. Aus der Mitte des Volks, aus dem tief und kräftig fluthenden Strom seiner Gefühle, aus dem Bereich seiner mit gesundem Auge gewonnenen Anschauungen und aus seinem bei aller Lebensfülle doch nur mäßigen Bildervorrath sind die einen hervorgegangen, jene lyrisch-epischen Stücke oder Romanzen, mehrere bereits vor vielen Jahrhunderten, die übrigen wenigstens lange vor unsern Tagen; und wir wissen von den Dichtern, die sie erfunden, die sie zuerst gesungen und der Mit- und Nachwelt vererbt haben, keinen mehr zu nennen. Im schroffsten Gegensatz dazu steht jenes zuerst berührte rein lyrische Lied der Neuzeit, gedichtet von einem Manne, der gesellig gebildet, den höhern Lebensverhältnissen nahe stehend, von den Vornehmen geschätzt und ein Liebling der Frauenwelt war; in dessen Werken jeder Zug die zugespitzteste Subjectivität des Gefühls verräth, die gekünsteltste Gedankenform, die entschiedenste Vorliebe für eine in Farbenschmelz und mannigfaltig angebrachten Farbentönen aufgehende Wortmahlerei, der an Correctheit und Schärfe der Zeichnung wenig liegt; der mit einem Worte als einer der Hauptvertreter jener Art von Poesie anzusehen ist, die sich um das ewig Wahre echter Volksthümlichkeit gar nicht kümmert, sondern aus dem seichten Schachte einer kleinlichen Persönlichkeit, eines engherzigen Geschmacks, einer schönthuenden Empfindsamkeit und aus einer fast allein auf der Fremde fußenden gelehrten Bildung ihre Gegenstände schöpft. Dazwischen aber liegen außer einer kleinen Legende verschiedene rein erzählende Werke von großem Umfange, gleichfalls von hohem Alterthum, aber nicht vom Volke gedichtet, wie unsere Nibelungen oder wie die spätern Liebesromanzen, sondern von namhaften Männern des Ritter- oder höhern Bürgerstandes, von denen der Eine auf der Höhe der Bildung und der Kunst stand, als bei

uns die Erzählungspoesie des Mittelalters ihre schönsten Blüthen erschlossen hatte, die Andern ihre Stelle wenigstens in der dritten, wo nicht in der zweiten Linie unserer alten Dichtmeister finden.

Zweitens. Von allen diesen Gedichten ist nur ein Theil eigentlich deutschen Ursprunges; mehrere werden von slavischen Stämmen, von Wenden und Serben gesungen[29]), eines ist von Schottland ausgegan-

---

29) Auch in Märchen begegnen uns öfter gleiche oder ähnliche Vorstellungen, wie in jenen Gedichten. Besonders merkwürdig ist das Märchen von „den goldenen Kindern" in den walachischen Märchen, herausgeg. von Arth. u. Alb. Schott. Stuttg. u. Tübingen 1845. 8. S. 121 ff. „Im Schmuck der Hochzeitkleider stand ein junger Mann vor der Hausthür seines Vaters. Er sah schweigend in den frühen Morgen hinaus, als ob er an nichts dächte. Er dachte aber, daß heute seine Hochzeit sei, daß seine Braut zwar nicht schön sei, aber ihm doch eine schöne Mitgift zubringe. Wie er so dastand, gieng ein hübsches Mädchen vorüber, die sah ihn an und sprach: „„nähme mich dieser zum Weibe, ich würde ihm goldene Kinder gebären."" Der Jüngling hörte die Rede, besann sich nicht lange und nahm statt der ersten Braut das schöne Mädchen zum Weib. Jammernd war die Verlassene dem Zug in die Kirche gefolgt und rief: „„Ach, lieber Herr, wenn ich auch nicht dein unterthäniges Weib sein kann, so nimm mich wenigstens als Dienstmagd in dein Haus, ich will dir treu und redlich dienen; nur gönne mir die Lust, dich stäts vor Augen zu haben."" Der junge Mann erbarmte sich der Weinenden und nahm sie zu sich ins Haus, wo sie ihm, so schien es, treu und redlich diente. — Nach einem Jahr sollte die Frau des Herrn entbunden werden; da ließ sie sich von der Magd bereden, ihr Bett oben auf den Boden zu verlegen; es sei da, sagte die Magd, der Stille wegen besser. Die Frau gebar zwei schöne goldene Knaben. Jetzt ersah die Magd, welche der kranken Frau allein wartete, den Augenblick der längst ersehnten Rache, tödtete die beiden Kinder, begrub sie an einer Mauer im Hofe und legte statt ihrer einen jungen Hund in die Wiege. Darauf gieng sie zum Herrn und klagte ihm das mächtige Unglück: nicht zwei goldene Kinder seien ihm beschert, sondern eine abscheuliche Mißgeburt. „„O,"" fieng sie zu klagen an, „„mußtest du, mein Herr, mich darum verstoßen, damit du eine solche scheußliche Hexe heimführtest! Wie jammert mich dein Schicksal! Du bist jetzt unglücklicher als ich, die verstoßene Magd."" So brachte das falsche Weib den Mann dahin, daß er den jungen Hund sogleich tödten und begraben ließ, die kranke Frau aber aus dem Haus jagte und die Magd zum Weibe nahm. — Nicht lang, so wuchsen im Hof zwei Apfelbäume, die hatten goldene Zweige und trugen goldene Aepfel. Sie waren aus dem Herzen der getödteten Kinder aufgegangen und hatten schon im ersten Jahre Armesdicke, im andern aber die volle Höhe. Das falsche Weib gerieth darob sehr in Angst; immer fielen ihr bei den goldenen Zweigen und Aepfeln die ermordeten Knaben ein, und sie ließ deshalb, trotz den Wünschen ihres Mannes, welcher seit dem Verluste der ersten Frau seine einzige Freude an diesen Bäumen hatte, dieselben umhauen. Als er das sah, sagte er: „„wir wollen uns wenigstens aus dem Holze zwei Bettstätten machen lassen, daß wir doch etwas von den Bäumen haben."" — Die Bettstätten waren fertig, und beide,

gen, eins von den romaniſierten Franken, und wenn der Schluß von Triſtans und Iſoldens Geſchichte nicht eine Zuthat franzöſiſcher Dichter

---

Mann und Frau, lagen des Nachts darin; da fieng eine derſelben zu reden an und ſprach: „„höre, Bruder, wie iſt dir unter deiner Laſt?““ „„Mir iſt's nicht ſchwer,““ war die Antwort, „„denn ich trage unſern guten Vater.““ „„Ach,““ entgegnete die erſte, „„ich breche ſchier unter der Laſt, die ich tragen muß, es iſt mir ſchrecklich, daß ich dieſen Teufel von einem Weibe tragen ſoll, der unſern Vater und unſere arme Mutter ſo unglücklich gemacht hat.““ Die Frau hatte dieſes Geſpräch vernommen, und kaum graute der Tag, ſo ließ ſie die beiden Bettſtätten zerſchlagen und verbrennen, ohne daß der Mann wußte, warum. Er wollte nicht nach der Urſache fragen, denn er mied gern allen Anlaß zu Zänkerei. — Nun hatte er aber viele Schafe und darunter auch ein ſehr ſchönes Mutterſchaf, das er beſonders liebte. Eines Abends, während der Lammzeit, kam ſein Schafknecht in die Stube und konnte nicht genug Wunder erzählen; „„denn,““ ſagte er, „„dein Lieblingsſchaf hat zwei goldene Lämmer.““ Der Herr ſtaunte und begriff nicht, wie dies ſein konnte, denn er wußte nicht, daß das Schaf von einem der Bäume einen goldenen Apfel gefreſſen hatte. — Als aber die Frau dieſe außerordentliche Begebenheit hörte, wurde ſie blaß vor Wuth und Angſt, weil ſie dachte, ihr Verbrechen möchte am Ende doch herauskommen, und befahl, beide Lämmer ſammt dem Mutterſchaf zu ſchlachten. Sie war dabei ſelbſt anweſend, zählte die Gedärme, die herausgenommen wurden, und gab ſie der Magd, mit dem Befehl, ſie im Fluſſe rein zu waſchen, aber ja recht Acht zu geben, daß keins verloren gehe. „„Wenn du mir nicht alle wiederbringſt,““ drohte ſie der Magd, „„ſo jag' ich dich aus dem Hauſe.““ Sie gedachte die Gedärme hernach alle zu zerhacken, zu kochen und ihrem Mann als ein ganz beſonderes Gericht vorzuſetzen. — Die Magd war indeſſen an den Fluß gegangen und wuſch dort die Gedärme. Ehe ſie ſich's aber verſah, entglitt ihr eines derſelben mit der Strömung des Fluſſes, und vergebens war alle Mühe, es wieder zu erhaſchen. Wie erſtaunte ſie aber, als daſſelbe anſchwoll und bald ſo dick wurde, daß es am andern Ufer, an welches das Waſſer es trieb, zerplatzte. Aus ihm hervor ſtiegen zwei ſchöne goldene Kinder, die betraten eine kleine Kiesinſel, gegenüber dem Orte, wo die Magd ſtand. Als ſie dieſe über ihren Verluſt jämmerlich klagen hörten, riefen ſie ihr zu: „„ſei doch nicht ſo blöde und ſchneide einen andern Darm entzwei, ſo bringſt du doch die volle Zahl zurück.““ Die Geängſtigte befolgte den Rath und eilte nach Hauſe. — Die beiden goldenen Kinder aber legten ſich auf der Kiesinſel ſchlafen und wuchſen während dieſes Schlafes ſo raſch, wie andere nur in Jahren. Ihre Schönheit war ſo über alle Maaßen, daß die Sonne ſelbſt vier und zwanzig Stunden am Himmel ſtehen blieb und die herrlichen Geſtalten betrachtete. Als ſie erwachſen waren, giengen ſie wieder über den Fluß, um die Welt nach ihrer unglücklichen Mutter zu durchwandern. Sie fanden ſie auch, gaben ſich ihr zu erkennen und ſprachen zu ihr: „„liebſte Mutter, komm, laß uns jetzt zu unſerm Vater gehen.““ Sie zogen, um ihre glänzenden Geſtalten zu verbergen, alte zerlumpte Kleider an, und auch die Mutter hüllten ſie tief in einen Mantel; denn die Freude derſelben war ſo groß, daß ſie leuchtete. So betraten ſie als Bettlerfamilie das Haus des Vaters. Es war bereits Abend geworden, und bei einer großen Glacca, die ſich verſammelt hatte, um eine Menge Hanf und Flachs zu ſpinnen, waren eben Lichter angezündet worden. Die beiden Brüder nahmen ihre Mutter zwiſchen ſich, traten ſo in

ist, von denen ihn die deutschen zunächst überkamen, so gehört er zu einer Sage, deren Heimath wir bei einem celtischen Volksstamme zu suchen haben. Wir finden ferner noch weiter ab von Deutschland und von unserer Zeit in andern Sagen und Dichtungen der Fremde dieselben oder ähnliche Vorstellungen niedergelegt, wie die sind, die uns hier beschäftigen. Die griechische Mythe läßt aus dem Blute des sterbenden Aias eine Blume entsprießen, in deren Kelche die Silben αιαι geschrieben waren, und das Alterthum meinte aus ihnen den Namen des Hel-

---

die Stube und baten um etwas zu essen. Da kam die Frau vom Hause und ließ sie hart an mit den Worten: „„Hinaus, verlumptes Bettelpack, ihr habt hier nichts zu suchen!““ Der Hausherr aber befahl dem bösen Weibe zu schweigen, hieß die Ankömmlinge sitzen, gab ihnen zu essen und zu trinken und erlaubte ihnen auch zu bleiben, so lang es ihnen gefiele. — Während die Söhne mit ihrer Mutter aßen, freuten sie sich heimlich über den Vater, der so gut sei, obwohl er sie nicht kenne. Er trat auch wieder zu ihnen und bat sie, zuzugreifen. „„Esset und trinket,““ sprach er, „„nehmet, was ich euch gebe, um der großen Barmherzigkeit willen, die Gott an uns übt.““ — Als die Anwesenden die fremden Bettler genugsam betrachtet hatten, wurde wieder emsig darauf losgesponnen, und zur Unterhaltung während der Arbeit erzählte jedes eine Geschichte, bald traurig, bald lustig. Als alle fertig waren, kam die Reihe an einen der goldenen Jünglinge. Er begann und erzählte, was sich alles mit ihm und seinem Bruder vom Tage ihrer Geburt an zugetragen hatte, ließ aber nichts merken, daß sie selber gemeint seien; der Andere fiel dem Erzähler immer in die Rede, wenn er dies oder jenes übergangen hatte, so daß von der ganzen Geschichte nichts verborgen blieb. Während des Erzählens wurde der Mann immer nachdenklicher, und endlich traten ihm die Thränen in die Augen. Die Frau aber wurde blaß vor Wuth und Angst und schrie: „„macht euch jetzt fort, Bettelpack! oder ich hetze die Hunde auf euch!““ Da erhoben sich die beiden Jünglinge und riefen: „„Das wird dir nicht mehr viel nützen, du abscheuliches Weib!““ Darnach löschten sie die Lichter aus und streiften ihre Lumpen vom Leibe, so daß sie herrlich prangend da standen, wie die Morgensonne im Mai. Alle, die in der Stube waren, blieben starr vor Staunen, der Hausherr aber breitete seine Arme aus und rief: „„O kommt, kommt an mein Herz! ihr seid meine goldenen Söhne! wer könnte sonst wissen, was ihr wißt!““ Sie umarmten sich, dann sprachen die Jünglinge: „„schau, hier ist unsere Mutter! wir haben sie wiedergefunden in Jammer und Elend.““ Als der Vater sie erkannte, bleich und abgehärmt, übermannte ihn die Reue, er sank vor ihr hin, küßte ihr die Hände und bat sie um Verzeihung. Die Frau weinte vor Freude, zog ihn sanft in die Höhe, und sie umarmten sich zärtlich. — Alle Anwesenden waren erstaunt über diese Begebenheit, nur das böse Weib kreischte und verschwor sich gräßlich; da trat der Mann zu ihr hin und sprach: „„du schlimmes Weib, ich will dir verzeihen, obwohl du den Tod verdient hättest. Aber mache dich eilends fort aus meinem Hause, und komme mir nicht wieder vor die Augen, sonst könnte mich's reuen, daß ich dich straflos entlassen habe.““ —

den herausleſen zu dürfen[30]). Auch berichtet ſie, am Rande der Quelle, worin der ſchöne Narciſſus ſeinen Tod fand, ſei eine andere Blume gewachſen, die fortan ſeinen Namen trug; und von dem Proteſilaus, der bei der Landung der Griechen an der trojaniſchen Küſte zuerſt aus dem Schiffe ſprang und darum auch zuerſt von einem trojaniſchen Manne erſchlagen ward, erzählte man, daß aus ſeinem Grabe Bäume aufſchoſſen, die jedesmal verdorrten, ſobald ſie hoch genug waren, um Ilium zu erblicken, dann aber von neuem wuchſen und in die Höhe trieben[31]). Nach einer perſiſchen Dichtung liebt Ferhad die ſchöne armeniſche Königstochter Schirin, die Gemahlin des Perſerkönigs Choſroes. Er iſt ihr zu Liebe ein wunderbarer Bildhauer geworden, verfällt aber in Wahnſinn und ſtürzt ſich, als er den Tod der Geliebten vernimmt, in ſein Beil, welches mit dem Stiel in ſeinem Herzen haftend Wurzeln ſchlägt und als der erſte Granatbaum Blüthen und Früchte trägt. Nach einer andern Sage, die bei den afghaniſchen Abkömmlingen der alten Perſer fortlebt, liebt Adam, der ſchönſte und tapferſte Jüngling ſeines Stammes, die ſchöne Durkhani. Feindſchaft ihrer beiden Geſchlechter trennt ſie und zwingt Durkhani zur Vermählung mit einem benachbarten Häuptling. Sie pflegt nun in ihrem Garten zwei Blumen, die ſie nach ſich und ihrem Geliebten benannt hat: da ſieht ſie eines Tages ſeine Blume verwelken, und ihr eiferſüchtiger Gatte, der ihn im Kampfe ſchwer verwundet hat, tritt mit blutigem Schwerte heran und verkündigt ihr Adams Tod. Sie ſinkt auf der Stelle entſeelt nieder, und als der in der Nähe verwundet liegende Adam es vernimmt, haucht er mit ihrem Namen ſeinen Geiſt aus. Beide, entfernt von einander begraben, vereinen ſich dennoch im Sarge, zwei Bäume ſprießen aus ihnen empor, deren Zweige ſich ebenſo verſchlingen, wie die Rebe und die Roſe auf Triſtans und Iſoldens Gräbern[32]).

Und die Folgerungen hieraus? — Mich dünkt, ſie ſind leicht zu

30) Oſann über Sophokles' Aias S. 66 ff. — 31) Altd. Blätter von Haupt und Hoffmann 1, S. 187 f. — 32) v. d. Hagen, Minneſinger 4, S. 365.

ziehen, — — daß eine Vorstellung, die so tief in Sage und Poesie eingedrungen ist, die in so verschiedenen Zeiten und an so verschiedenen Orten auftaucht, die bei so weit durch Nationalität, Stand, Bildung und Umgebung von einander abstehenden Dichtern wiederkehrt, auf die wir gerade vorzugsweise in der eigentlichen Volksdichtung selbst stoßen, oder in Werken, die wenigstens aus Volkssagen unmittelbar oder mittelbar hervorgegangen sind, daß eine Vorstellung dieser Art weder bei einem der vorhin genannten Völker allein entstanden und von da erst auf dem Wege gelehrter Vermittelung zu den übrigen gelangt sein kann, noch durch einen bloßen Zufall in weit von einander abgelegenen Zeiten und in den verschiedensten Ländern von der Phantasie wiederholt erzeugt sein wird; sondern daß wir, wenn sich anders unter diesen Völkern sonst schon ein verwandtschaftliches Verhältniß kund gibt, auch in dieser Vorstellung einen Familienzug anzuerkennen haben, der ihnen von ihrer gemeinsamen Abstammung her eigen ist, daß er also seinem Ursprunge nach in die fernste Vorzeit zurückreichen und sich von etwas herschreiben muß, was damals in dem Geist und der Phantasie einen überaus mächtigen und nachhaltigen Eindruck hervorzubringen vermochte.

Daß die Völker, auf die wir nach und nach geführt worden sind, daß Perser, Griechen, Celten, Germanen und Slaven alle zu Einer der großen Völkerfamilien der asiatisch-europäischen Welt gehören und in einem sehr nahen Verwandtschaftsverhältniß zu einander stehen, hat die Wissenschaft unserer Zeiten außer allem Zweifel gesetzt.

Daß jene, ihnen allen gemeinsame Vorstellung auf nichts anderm als einem uralten Glaubenssatz dieser sogenannten indogermanischen Völkerfamilie beruhe, den die Phantasie frühzeitig in die Dichtung hineinzog und ihn in dieser auch da noch festhielt, wo er längst seine Gültigkeit für das vernünftige Denken verloren hatte, wäre schon an und für sich wahrscheinlich genug, wird es jedoch in einem Grade, der meines Bedünkens an Gewißheit grenzt, sobald wir noch einige hier einschlagende dichterische und sagenhafte Ueberlieferungen in Betracht ziehen, die ich absichtlich so lange unberührt gelassen habe.

In Volksliedern der Litthauer (die gleichfalls zu den indogermanischen Stämmen gehören) erscheint die Rose entschieden als die Seele Verstorbener. Ein Mädchen bricht die Rose auf dem Grabe des Jünglings, und wie sie dieselbe der Mutter bringt, spricht diese:

Das ist ja die Rose nicht!
Ist des Jünglings Seele,
Welchem brach sein Augenlicht
Durch den Gram der Liebe[33]).

Hier ist die Rose aber auch noch, wie die Blumen, Bäume und Sträucher in den früher besprochnen Dichtungen, erst aus dem Grabe gewachsen. Ganz anders in andern Ueberlieferungen, wo die Blume, in welche die Seele übergehen soll, schon da ist, bevor diese sich von ihrem menschlichen Leibe scheidet. So erschließt sich in einem zweiten litthauischen Liede eine Rosenknospe in den Händen der Schwester, deren Bruder in der Ferne stirbt, und in einer von Fr. Kind bearbeiteten deutschen Sage vom Rosenwart brechen die Rosen, die er gepflegt und nicht zum Blühen bringen kann, auf, sobald er stirbt[34]). Aehnlich erzählt eine Kinderlegende: ein Kind trägt eine Knospe heim, die ihm der Engel im Walde geschenkt hat; als die Rose erblühet, ist das Kind todt[35]). Am merkwürdigsten aber sind zwei Geschichten in der ältesten bekannten Bearbeitung des Volksromans von Dr. Faust, in welchen, wie von E. Sommer gründlich nachgewiesen ist[36]), eine bedeutende Anzahl von Zügen aus dem heidnischen Glauben unsrer germanischen Vorfahren

33) E. Sommer in d. Berlin. Jahrb. 1844, März Nr. 60, S. 479. — 34) Ebendas. — 35) J. Grimm, D. Mythol. 2. Ausg. S. 786. Der Glaube, daß fallende Rosen Todverkündigerinnen sind, blickt auch durch das Lied im Wunderhorn 3, S. 21. Bemerkenswerth ist ferner die Sage aus dem Kloster Corvey von einer Tod verkündenden Lilie. So oft einer aus den Brüdern sterben sollte, bekam er drei Tage vor seinem Verscheiden eine Vorwarnung vermittelst einer Lilie an einem ehernen Kranze, der im Chore hieng. Denn diese Lilie kam allezeit wunderbarlich herab und erschien in dem Stuhl desjenigen Bruders, dessen Lebensende bevorstand. (Deutsche Sagen, herausgeg. von den Brüdern Grimm, 1, S. 351 f.) — 36) In der allgemeinen Encyclopädie, Sect. 1, Th. 42, S. 93 ff.

eingegangen ist. Nach der einen sprießt, wenn ein Zauberer einem Menschen den Kopf abschlagen will, um ihn nachher wieder aufzusetzen, zuvor aus einem dabei stehenden Gefäß mit Wasser eine Lilie oder Rose, welche die Wurzel des Lebens heißt, und verschwindet, sobald der Kopf wieder an seiner Stelle sitzt; wird indessen einer solchen Lilie der Stiel geschlitzt, so kann der Enthauptete nicht wieder lebendig gemacht werden. Nach der andern läßt Faust selbst, den ein Andrer verhindert, das Kunststück mit dem Kopfabhauen glücklich auszuführen, aus dem Tisch eine Lilie hervorwachsen, der er das Haupt oder die Blume abschlägt, und sogleich fällt derjenige, der dem Zauberer bei seinem Werke hinderlich gewesen, todt von der Bank[37]). Offenbar liegt diesen Sagen die Vorstellung zu Grunde, daß die Seele, die ihren Leib verläßt, in eine schon vorhandene, entweder noch geschlossene, oder bereits entfaltete Blume fährt, sei es dauernd, sei es nur eine kurze Zeit lang darin zu verweilen, wie in einem Leibe, der zu ihrem Bestehen nothwendig ist. Wird die Blume geschlitzt oder gebrochen, so entflieht die Seele daraus, und der Zauberer, der nicht gleich für eine neue Hülle Sorge getragen, mit der sie sich umkleiden kann, verliert die Macht über sie, weil er nicht mehr weiß, wo sie nun gebunden ist. Darum muß nach der ersten Erzählung im Volksroman der Enthauptete todt bleiben, nach der zweiten der sogleich mit der Durchschneidung der Lilie sterben, dessen Seele den Augenblick zuvor in die Blume gezaubert worden ist.

Hatte der Glaube an diese Art von Seelenwanderung — denn für etwas Anderes werden wir nun wohl nicht mehr den Grundgedanken halten dürfen, den die Poesie auf so mannigfaltige und so anmuthige Weise ausgebildet hat — hatte er, sage ich, einmal sich festgesetzt, so lag es der Phantasie nicht gar zu fern, ihn auch dahin zu erweitern, daß die Seele nicht erst ihren Leib zu verlassen brauchte, um in eine

37) Scheible's Kloster 2, S. 1042 ff. und S. 530 f. Vgl. dazu die Sagen der Brüder Grimm, 2, S. 152 f.

Pflanze überzugehen, sondern daß dieser mit ihr zugleich sich in ein Gewächs umsetzte. Griechische Mythen melden von mehreren solchen Verwandlungen: Daphne wird zum Lorbeer, Syrinx zum Rohr, Phaethons Schwestern zu Pappeln, Philemon und Baucis ebenfalls zu Bäumen[38]). Auch die deutsche Sage weiß Aehnliches zu berichten. Nach einer elsässischen Ueberlieferung, die Jac. Balde dichterisch behandelt hat, wird eine Jungfrau, welche ehelos bleiben will und bleibt, auf ihr Gebet an die Jungfrau Maria in dem Augenblicke, wo sie stirbt, in eine Linde verwandelt, die sich vor der Kirche der heiligen Jungfrau erhebt:

Und wacht vor ihrem Tempel hier,
Neiget das Haupt und bewegt die Arme mit süßem Verlangen,
Und grüßt mit sanftem Säuseln sie.
Könnte dein Ohr vernehmen die zarten Worte der Blätter,
Du hörtest ihr A v e noch[39]).

Die Wegewarte oder Wegebreite soll eine Frau gewesen sein, die ihres Buhlen am Wege wartete und dort die Verwandlung erlitt[40]); aus welcher Ursache, wissen wir nicht; und ein Mädchen, das, wie ein Volkslied meldet[41]), um den erschlagenen Geliebten bereits sieben Jahre geweint hat, erwiedert denen, die es auffordern, das Weinen zu lassen und lieber einen andern Mann zu nehmen:

„Eh' als ich laß das Weinen stehn,
Will ich lieber auf die Wegscheid gehn,
Eine Feldblum' dort zu werden.

Vormittags will ich schön aufblühn,
Nachmittags will ich traurig stehn;
Wo alle Leut' vorübergehn,
Da will ich immer traurig stehn."

---

38) Vgl. auch die Noten in Heyne's Virgil zu Aen. 3, 19 ff. — 39) Herders Terpsichore, in den Werken (zur schönen Litt. u. Kunst) 12, S. 90 ff. — 40) J. Grimm a. a. O. S. 787. — 41) Meinert, Alte deutsche Volkslieder in der Mundart des Kuhländchens, S. 5 f.

Mit dieſen Verſen könnte ich ſofort zum Schluß meines Aufſatzes übergehen, müßte ich nicht erſt dem Vorwurf vorzubeugen ſuchen, daß ich die Beantwortung zweier Hauptfragen hier ganz umgangen habe: die eine, wie man im Alterthum, wenn die ſo häufige Wiederkehr jener dichteriſchen Vorſtellung bei den indogermaniſchen Völkern wirklich auf deren einſtmaligem Glauben an eine Seelenwanderung beruht, darauf kommen konnte, die Seelen nach dem Tode grade in Pflanzen übergehen zu laſſen? die andere, ob dieſer Glaube nicht noch andere Geſtalten angenommen hat? Ich kann nämlich darauf nur erwiedern, daß ſich auf die erſte Frage wohl eine Antwort finden ließe, mich aber eine einigermaßen genügende Ausführung derſelben hier zu weit führen würde, und daß die zweite für den Augenblick dadurch erledigt ſcheinen könnte, wenn ich damit nicht zurückhalte, daß allerdings auch für den Glauben an ein Uebergehen der Seele in Thiere, vornehmlich in Vögel, aus Sagen und Dichtungen der indogermaniſchen Völker ſich viele Belegſtellen beibringen laſſen[42]), worauf ich hier aber eben ſo wenig weiter eingehen kann, als auf jenen erſten Punkt.

Ich ſchließe demnach mit zwei Bemerkungen. Sie ſollen unſern Blick von der Ausſicht in eine große zeitliche und räumliche Ferne in einen engern Bezirk zurücklenken.

Erſtens. Unter den Gewächſen, mit welchen wir die Seele nach der Trennung von ihrem menſchlichen Leibe umkleidet gefunden haben, oder deren ſie ſich wenigſtens als Mittel bedient, um noch nach dieſer Trennung ſich in irgend einer Art für die ſinnliche Anſchauung kund zu geben, treten anderwärts an die Stelle der Blumen ſehr häufig Bäume oder Sträucher; die deutſchen Gedichte und Sagen dagegen wiſſen faſt nur von Blumen, und unter ihnen ſteht wieder allen übrigen die

42) Nur auf zwei, wie die Seelen Abgeſchiedener durch Bäume auf dem Grabe gleichſam heraufſteigen, und ſich dann in Vögel verwandeln, will ich hier hinweiſen: auf die Märchen von „Aſchenputtel“ und „Van den Machandel-Boom“ im 1. Th. der Kinder- und Hausmärchen, geſammelt durch die Brüder Grimm.

Lilie voran. Es scheint mir, als hätte der Gedanke von dem Pflanzenleben der Seele kaum anmuthiger und sinniger gefaßt werden können, als in dieser deutschen Weise, unter der Gestalt der Blume, welche durch ihren hohen und schlanken Stengel, durch ihren schön gebildeten Kelch und durch ihr reines und zartes Weiß sich vor allen übrigen bei uns heimisch gewordenen auszeichnet. Die Lilie, längst das Sinnbild der Unschuld, war am ersten geeignet, die den Leidenschaften der Menschenwelt entrückte und schuldentsühnte Seele in sich aufzunehmen.

Zweitens. Als bald nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts die Männer, denen wir die Wiedergeburt unsrer Dichtung verdanken, als besonders Lessing und Herder zuerst auf den Werth des Volksliedes aufmerksam machten, das, von einer gekünstelten Stubenpoesie bei den Gebildeten verdrängt, lange in Verachtung gesunken war, erkannten sie darin zwar schon ein geistiges Erzeugniß, das neben dem Kunstliede der gelehrten Dichter einen gesunden Sinn noch eben so ansprechen könnte, wie Feld- und Waldblumen das Auge des Naturfreundes zu erquicken im Stande sind, selbst wenn sich ihm in seinem Garten die auserlesensten und schönsten Zierpflanzen darbieten. Aber der Gewinn für die Wissenschaft, für die Geistesgeschichte unsers Volkes, den die Folgezeit daraus ziehen sollte, und den unsere Tage daraus bereits gezogen haben, wurde damals wohl um so weniger geahnet, je kleiner auch noch heut zu Tage die Zahl derer ist, die davon wissen. Ich habe an einem Beispiele zu zeigen versucht, wie unser Volkslied uns einen Blick in die Zeiten eröffnet, wo das deutsche Volk noch ein Geistesleben führte, das in dunkeln Ahnungen bestand, und wo es die Ahnung von der ewigen Dauer des Seelenlebens in Vorstellungen hüllte, wie sie dem Kindessinn der Menschheit die schaffende Macht der Phantasie zuführte. In tausend andern Beispielen zeigt die Wissenschaft, die Jacob Grimm unter uns begründet, die er mit jüngern Gehülfen schon zu einer bewundernswürdigen Höhe auferbaut hat, daß in der Volksdichtung, in Sagen und Märchen noch mit am vernehmlichsten ein Nachhall jener Worte

zu uns herüber gedrungen iſt, worin ſich der Geiſt unſers Volkes in ſeiner Kindheit und Jugend mit ſich ſelbſt, worin er ſich mit der Natur beſprach [43]).

43) Einen Nachtrag zu dem Abdruck dieſes Aufſatzes im Weimariſchen Jahrbuch ꝛc. von Hoffmann und Schade hat daſelbſt 1, S. 479 ff. Reinh. Köhler geliefert.

Zu und über

Goethe's Gedicht,

Hans Sachsens

poetische Sendung.

Man wird bei Verfolgung des Bildungsganges unſrer poetiſchen Litteratur die Grenze zwiſchen dem ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhundert nicht überſchreiten können, ohne ſich alsbald wie in eine ganz neue Welt verſetzt zu fühlen und einer Fülle von Erſcheinungen zu begegnen, die mit den bis dahin wahrgenommenen den auffallendſten Gegenſatz bilden. Die Dichtkunſt, ſo lange Eigenthum der ganzen Nation, da alle Claſſen ſie übten, alle aus ihr Genuß zogen, iſt auf einmal dem Bereich der Mehrzahl im Volke entrückt und hat ſich in die faſt ausſchließliche Pflege der gelehrt-gebildeten Stände begeben: für dieſe beinahe allein treibt ſie nun auch bald und auf lange Zeit, mit Beeinträchtigung der nicht gelehrten Volksclaſſen, ihre Blüthen und Früchte. Wir gewahren ferner nicht bloß ganz neue Gegenſtände und ganz neue, der Fremde ſtrenger oder freier nachgebildete Formen, vor denen die althergebrachten volks- und kunſtmäßigen zurücktreten oder völlig verſchwinden; ſondern, was noch mehr iſt, auch die innere Behandlung und Geſtaltung der poetiſchen Stoffe, der Geiſt, der an ihnen zur Erſcheinung gebracht werden ſoll, die äußern Mittel, die zur Verſinnlichung und Ausſchmückung des dichteriſchen Gedankens verwandt werden: dies alles ſticht gegen die frühern Zeiten mehr oder weniger grell ab und drängt uns die Ueberzeugung auf, daß nun auch unſre poetiſche Litteratur, wie bereits früher die wiſſenſchaftliche, aus dem Mittelalter in die neuere Zeit übergetreten iſt.

Es ist wahr, daß auch hier dem Blick, der nicht bloß über die Oberfläche der Erscheinungen hinstreift, der vielmehr in deren Tiefen zu dringen und ihre Wesenheit zu ergründen sucht, zwischen dem Vorher und Nachher ein innerer Zusammenhang im Ganzen wie im Einzelnen erkennbar wird, bald deutlicher, bald versteckter: allein der zu Tage liegenden Fäden, welche die deutsche Poesie des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts an die der nähern und fernern Vorzeit knüpfen, sind nur wenige, und ich glaube nicht, daß es außer der lyrischen Gattung noch eine andere gibt, in der sie nicht wenigstens einmal seit Eintritt unserer neuern kunstmäßigen Dichtung abgerissen und erst nach längerer oder kürzerer Zeit wieder aufgenommen und weiter gesponnen wären.

Es liegt ein eigner Reiz für den Freund der vaterländischen Poesie darin, diese Fäden, wo sie nie aus der Hand gelassen wurden, zu verfolgen, und da, wo sie abrissen, um erst später wieder aufgenommen zu werden, der Art ihrer Anknüpfung nachzuforschen, so wie der Stärke oder der Schwäche, die sie unter den Händen der neuern Dichter erlangt haben. Der Grund dieses Reizes liegt wiederum in dem Drange des menschlichen Geistes, dem innern Zusammenhang der Dinge überhaupt, sei es in der Natur, sei es in der Geschichte, nachzuspüren, und in der Befriedigung und dem Behagen, wovon er sich erfüllt fühlt, wenn sich ihm derselbe an irgend einer Stelle aufthut. Seinem Ursprunge, seinem Wesen, seiner Bestimmung nach ist unser Geist ja darauf angewiesen, jenem Drange nachzugeben; und er verkennt die Göttlichkeit des einen, die untheilbare Einheit des andern, so wie die Höhe der dritten in demselben Maaße, als er an den Dingen in ihrer Vereinzelung haften bleibt, indem er sich nur von ihrer Oberfläche fesseln läßt. Denn so wie er diese, sei es wo es wolle, selbst im Allereinzelnsten, zu durchbrechen trachtet, wird er zur Erforschung und Betrachtung des Allgemeinen fortgerissen, da in der Welt der Erscheinungen nichts für sich allein und abgesondert besteht, nichts aus sich allein vollständig begriffen werden kann.

Nirgend aber ist wohl die Anforderung an den Geist, sich das Verständniß des Besondern durch das Eingehen in's Allgemeine, so wie

dieſes durch jenes zu vermitteln, ſo dringend geſtellt, als bei Betrachtung der Gegenſtände, die von ſeinem Urſprunge, ſeinem Weſen und ſeiner Beſtimmung das unmittelbarſte, und man möchte auch ſagen, vollkommenſte Zeugniß ablegen: bei Betrachtung der Werke der Kunſt und der Wiſſenſchaft.

Es hat wohl nicht leicht ein civiliſiertes Volk gegeben, das ſich in dem Gange ſeiner geiſtigen Entwickelung ganz frei und unberührt von fremden Einflüſſen bewahrt hätte und gar nicht mit ſeinem Erkennen und Wiſſen, ſeinem Bilden und Dichten in ältern, anderswo als in ſeiner Heimath entſtandenen Ueberlieferungen wurzelte. Selbſt bei dem Volke des Alterthums, das vor allen andern ſeinem eigenſten Natur- und Geiſtesleben die Elemente der einheitvollſten, in ſich zu vollendeter Schönheit abgeſchloſſenen Bildung entnommen hat, bei dem griechiſchen, tritt es in demſelben Grade, wie ſich die hiſtoriſche Forſchung erweitert, immer deutlicher heraus, daß es zahlreiche Bildungskeime und Anregungen im Gebiete der Kunſt und Wiſſenſchaft aus Aſien und vornehmlich aus Aegypten überkommen habe.

Kaum jedoch dürfte ein anderes ſo verſchiedene, bald fördernde, bald ſtörende und verwirrende Anſtöße von außen her in ſeiner geiſtigen Entwickelung und folglich auch in der treuen Abſpiegelung derſelben, in ſeiner poetiſchen Litteratur, erfahren haben, als das deutſche. Sie heben, ſo weit wir in ſeiner Geſchichte hinaufſehen können, bereits mit der Einführung des Chriſtenthums unter den germaniſchen Völkerſtämmen an und haben bis auf die neueſte Zeit ununterbrochen fortgedauert, bald vom griechiſchen und römiſchen Alterthum, bald von den ganz oder halb romaniſchen Völkern, bald von dem uns nahverwandten ſcandinaviſchen Norden, bald endlich vom Orient ausgehend. Alle dieſe entweder freiwillig aufgenommenen, oder uns aufgedrungenen Bildungselemente ſind unſrer Volkseigenthümlichkeit, ſo zu ſagen, eingeimpft worden, doch nicht wie einem Wildling veredelnde Reiſer, ſondern wie man wohl auch Reiſer von andern Fruchtbäumen auf einzelne Aeſte und Zweige eines Stammes zu pfropfen pflegt, der bereits geſunde, edle

und süße Frucht getragen hat. Zu Zeiten freilich haben die fremden Schößlinge so sehr die Säfte des Stammes in sich gesogen, daß die alten echten Zweige kaum ein anderes als kümmerliches Leben fristen konnten, ja manche ganz ausgehen mußten; dann hat es aber auch Zeiten gegeben, wo die Säfte wieder die alten Wege suchten und fanden, und wo der Baum in allen seinen Verzweigungen den buntesten Farbenwechsel an Blüthen und Früchten darbot. Eine solche Zeit war seit den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts durch die sächsischen und preußischen Dichter, durch Klopstock und Wieland, und vor allen andern durch Lessing vorbereitet worden und trat wirklich dreißig Jahre später mit den Göttinger Freunden, mit Herder und Goethe ein. Insbesondere war es Goethe, in dem zuerst wieder die volle Kraft der deutschen poetischen Natur in aller Gesundheit, Frische und Reinheit zum Durchbruch kam. Der Götz, der Werther, der größte und beste Theil des Egmont, die Anfänge des Faust, mehrere seiner schönsten Lieder und Balladen, und andere kleinere dramatische und erzählende Stücke fielen alle in die siebziger und den Anfang der achtziger Jahre und verkündeten, daß die Deutschen in der Poesie, nach langem Umherschweifen in fremden Gebieten, wieder bei sich heimisch zu werden anfiengen und auf eigenen Füßen stehen lernten.

Hier ist es nun auch, wo man vorzüglich das Wiederanknüpfen jener ältern poetischen Fäden zu gewärtigen hat, worauf ich vorher deutete; und je mehr man sich bei der Beschäftigung mit der Geschichte unserer Dichtkunst davon überzeugen lernt, daß das Echte, Dauernde, nie Veraltende, wenn auch bisweilen Verkannte, gerade das in ihr ist, was aus dem eigensten Geiste des deutschen Volkes hervorgegangen, was echt national und durch seine Wurzeln mit der innern und äußern Geschichte unsres Volkes verwachsen ist, desto mehr steigert sich in einem auch die Lust, gerade diesen Fäden nachzugehen und sie sich offen vor Augen zu legen. Daß sie in der Lyrik nie ganz abgerissen wurden, habe ich schon erwähnt: aber in der weltlichen waren sie nur dünn gewesen; sie wurden voller, reicher, goldener, als Goethe und die Göttinger das

alte, ſo lange verachtete Volkslied in Inhalt, Form und Ton neu aufnahmen und veredelten. Das erzählende Lied war ſo gut wie ganz aus der neudeutſchen Litteratur geſchwunden und lebte nur noch als Nachhall des ältern epiſchen Volksgeſanges unter den niedern Ständen fort. Bürgers, der Stolberge und vor allen Goethe's Balladen belebten es aufs neue in kunſtmäßiger Form, aber in volksmäßigem Tone. Als im funfzehnten und ſechzehnten Jahrhundert an die Stelle der ältern poetiſchen Rittermären und Erzählungen der Roman, die Novelle und der Schwank in proſaiſcher Form getreten waren, hatte ſich zwiſchen dieſen Erzählungswerken und der nun erſt ſich freier und mannigfaltiger geſtaltenden dritten poetiſchen Hauptgattung, der dramatiſchen, bald ein näheres Verhältniß gebildet. Denn kaum hatte das Volksſchauſpiel den erſten Verſuch gemacht, ſich ſeiner urſprünglichen Rohheit und kindiſchen Unbeholfenheit zu entwinden, als es ſich auch ſchon der beliebteſten Romane, Novellen und Schwänke bemächtigte und ſie in Vers und Reim gekleidet zur Darſtellung brachte. Allein es blieb hier bei den erſten, noch immer ſehr rohen Verſuchen, wie ſie uns in den zahlreichen hier einſchlagenden Werken Hans Sachſens, Jacob Ayrers und Anderer vorliegen. Seit Opitz nahm das Drama einen entſchieden anderen, unvolksthümlichen Charakter an, und jene Romane und Novellen blieben dem niedern Volke überlaſſen, das ſie in der zuſammengeſchrumpften und immer mehr verwitternden Geſtalt der ſogenannten Volksbücher zu leſen nicht müde ward. Sie waren die letzten Trümmer des ganzen Reichthums altdeutſcher erzählender Poeſie, die, wenn man den Reineke Vos ausnimmt, noch als wirklich lebendige Ueberlieferung aus dem Mittelalter in die neuere Zeit herüberreichten, von den gelehrten Dichtern aber verſchmäht und verachtet. Sie fand der Knabe Goethe, wie er uns ſelbſt erzählt hat[1]), vor dem elterlichen Hauſe auf dem Tiſchchen eines Bücherröblers, und die Eindrücke, die er durch ſie, als er ſie ſich mit Begierde aneignete und wiederholentlich las, ſowie durch das volksmäßige Pup-

1) Goethe's Werke, Kl. Ausg. von 1827 ff. Bd. 24, S. 50 f.

penſpiel vom Dr. Fauſt empfieng, waren keine vorübergehenden. Es iſt bekannt genug, wie er die Grundideen einzelner, wie des Fauſt, des ewigen Juden, der Meluſine, in ſein innerſtes Geiſtesleben aufgenommen hatte, und wie er ſie frühzeitig in ſich zu verarbeiten und äußerlich neu zu geſtalten anfieng. Bereits früher hatte Leſſing ſich der Sage des Fauſt, wie er ſie im Volksbuche und im Puppenſpiel fand, mit großem Eifer zugewandt und ſie, wie eine Nachricht lautet[2]), ganz dramatiſiert; ſpäter folgten Tieck und Andere in der kunſtmäßigen Umbildung jener alten Romane und Novellenſtoffe, theils in erzählender, theils in dramatiſcher Form. Doch um hier zunächſt bei dem ſtehen zu bleiben, was gerade durch Goethe für die Wiederanknüpfung der neuern deutſchen Poeſie an die ältere geſchehen iſt, ſo habe ich bisher abſichtlich eins ſeiner kleinern hierher zu rechnenden Werke unerwähnt gelaſſen, weil es von nun an vorzugsweiſe Gegenſtand unſerer Betrachtung ſein ſoll. Es iſt das, wodurch er den ehrwürdigen Altmeiſter Hans Sachs ſeinen Zeitgenoſſen wieder näher zu bringen ſuchte, nachdem er ſelbſt zu ihm bereits früher in ein nahes und inniges Verhältniß getreten war. Hören wir ihn darüber ſich ſelbſt ausſprechen[3]).

„Zu litterariſchen Angelegenheiten zurückkehrend, muß ich einen „Umſtand hervorheben, der auf die deutſche Poeſie der damaligen Epoche „(d. h. zu Anfang der ſiebziger Jahre) großen Einfluß hatte und beſon„ders zu beachten iſt, weil eben dieſe Einwirkung in den ganzen Verlauf „unſrer Dichtkunſt bis zum heutigen Tage gedauert hat und auch in der „Zukunft ſich nicht verlieren kann.“

„Die Deutſchen waren von den älteren Zeiten her an den Reim „gewöhnt, er brachte den Vortheil, daß man auf eine ſehr naive Weiſe „verfahren und faſt nur die Silben zählen durfte. Achtete man bei fort„ſchreitender Bildung mehr oder weniger inſtinctmäßig auch auf Sinn „und Bedeutung der Silben, ſo verdiente man Lob, welches ſich manche „Dichter anzueignen wußten. Der Reim zeigte den Abſchluß des poeti-

2) Lachmanns Ausg. B. 2, S. 494. — 3) B. 48, S. 83 ff.

„schen Satzes, bei kürzeren Zeilen waren sogar die kleineren Einschnitte „merklich, und ein natürlich wohlgebildetes Ohr sorgte für Abwechselung „und Anmuth. Nun aber nahm man auf einmal den Reim weg, ohne „zu bedenken, daß über den Silbenwerth nichts entschieden, ja schwer zu „entscheiden war. Klopstock gieng voran. Wie sehr er sich bemüht, und „was er geleistet, ist bekannt. Jederman fühlte die Unsicherheit der „Sache, man wollte sich nicht gern wagen, und, aufgefordert durch jene „Naturtendenz, griff man nach einer poetischen Prosa. Geßners höchst „liebliche Idyllen öffneten eine unendliche Bahn. Klopstock schrieb den „Dialog von Hermanns Schlacht in Prosa, so wie den Tod Adams. „Durch die bürgerlichen Trauerspiele, so wie durch die Dramen bemäch- „tigte sich ein empfindungsvoller höherer Stil des Theaters, und umge- „kehrt zog der fünffüßige Jambus, der sich durch Einfluß der Engländer „bei uns verbreitete, die Poesie zur Prosa herunter. Allein die Forde- „rungen an Rhythmus und Reim konnte man im Allgemeinen nicht auf- „geben. Ramler, obgleich nach unsichern Grundsätzen, streng gegen seine „eigene Sachen, konnte nicht unterlassen, diese Strenge auch gegen fremde „Werke geltend zu machen. Er verwandelte Prosa in Verse, veränderte „und verbesserte die Arbeit Anderer, wodurch er sich wenig Dank verdiente „und die Sache noch mehr verwirrte. Am besten aber gelang es denen, „die sich des herkömmlichen Reims mit einer gewissen Beobachtung des „Silbenwerthes bedienten und, durch natürlichen Geschmack geleitet, „unausgesprochene und unentschiedene Gesetze beobachteten; wie z. B. „Wieland, der, obgleich unnachahmlich, eine lange Zeit mäßigen Talen- „ten zum Muster diente."

„Unsicher aber blieb die Ausübung auf jeden Fall, und es war kei- „ner, auch der Besten, der nicht augenblicklich irre geworden wäre. Da- „her entstand das Unglück, daß die eigentliche geniale Epoche unserer „Poesie weniger hervorbrachte, was man in seiner Art correct nennen „könnte; denn auch hier war die Zeit strömend, fordernd und thätig, „aber nicht betrachtend und sich selbst genugthuend."

„Um jedoch einen Boden zu finden, worauf man poetisch fußen,

penſpiel vom Dr. Fauſt empfieng, waren keine vorübergehenden. Es iſt bekannt genug, wie er die Grundideen einzelner, wie des Fauſt, des ewigen Juden, der Meluſine, in ſein innerſtes Geiſtesleben aufgenommen hatte, und wie er ſie frühzeitig in ſich zu verarbeiten und äußerlich neu zu geſtalten anfieng. Bereits früher hatte Leſſing ſich der Sage des Fauſt, wie er ſie im Volksbuche und im Puppenſpiel fand, mit großem Eifer zugewandt und ſie, wie eine Nachricht lautet[2]), ganz dramatiſiert; ſpäter folgten Tieck und Andere in der kunſtmäßigen Umbildung jener alten Romane und Novellenſtoffe, theils in erzählender, theils in dramatiſcher Form. Doch um hier zunächſt bei dem ſtehen zu bleiben, was gerade durch Goethe für die Wiederanknüpfung der neuern deutſchen Poeſie an die ältere geſchehen iſt, ſo habe ich bisher abſichtlich eins ſeiner kleinern hierher zu rechnenden Werke unerwähnt gelaſſen, weil es von nun an vorzugsweiſe Gegenſtand unſerer Betrachtung ſein ſoll. Es iſt das, wodurch er den ehrwürdigen Altmeiſter Hans Sachs ſeinen Zeitgenoſſen wieder näher zu bringen ſuchte, nachdem er ſelbſt zu ihm bereits früher in ein nahes und inniges Verhältniß getreten war. Hören wir ihn darüber ſich ſelbſt ausſprechen[3]).

„Zu litterariſchen Angelegenheiten zurückkehrend, muß ich einen „Umſtand hervorheben, der auf die deutſche Poeſie der damaligen Epoche „(d. h. zu Anfang der ſiebziger Jahre) großen Einfluß hatte und beſon„ders zu beachten iſt, weil eben dieſe Einwirkung in den ganzen Verlauf „unſrer Dichtkunſt bis zum heutigen Tage gedauert hat und auch in der „Zukunft ſich nicht verlieren kann."

„Die Deutſchen waren von den älteren Zeiten her an den Reim „gewöhnt, er brachte den Vortheil, daß man auf eine ſehr naive Weiſe „verfahren und faſt nur die Silben zählen durfte. Achtete man bei fort„ſchreitender Bildung mehr oder weniger inſtinctmäßig auch auf Sinn „und Bedeutung der Silben, ſo verdiente man Lob, welches ſich manche „Dichter anzueignen wußten. Der Reim zeigte den Abſchluß des poeti-

2) Lachmanns Ausg. B. 2, S. 494. — 3) B. 48, S. 83 ff.

„schen Satzes, bei kürzeren Zeilen waren sogar die kleineren Einschnitte „merklich, und ein natürlich wohlgebildetes Ohr sorgte für Abwechselung „und Anmuth. Nun aber nahm man auf einmal den Reim weg, ohne „zu bedenken, daß über den Silbenwerth nichts entschieden, ja schwer zu „entscheiden war. Klopstock gieng voran. Wie sehr er sich bemüht, und „was er geleistet, ist bekannt. Jederman fühlte die Unsicherheit der „Sache, man wollte sich nicht gern wagen, und, aufgefordert durch jene „Naturtendenz, griff man nach einer poetischen Prosa. Geßners höchst „liebliche Idyllen öffneten eine unendliche Bahn. Klopstock schrieb den „Dialog von Hermanns Schlacht in Prosa, so wie den Tod Adams. „Durch die bürgerlichen Trauerspiele, so wie durch die Dramen bemäch„tigte sich ein empfindungsvoller höherer Stil des Theaters, und umge„kehrt zog der fünffüßige Jambus, der sich durch Einfluß der Engländer „bei uns verbreitete, die Poesie zur Prosa herunter. Allein die Forde„rungen an Rhythmus und Reim konnte man im Allgemeinen nicht auf„geben. Ramler, obgleich nach unsichern Grundsätzen, streng gegen seine „eigene Sachen, konnte nicht unterlassen, diese Strenge auch gegen fremde „Werke geltend zu machen. Er verwandelte Prosa in Verse, veränderte „und verbesserte die Arbeit Anderer, wodurch er sich wenig Dank verdiente „und die Sache noch mehr verwirrte. Am besten aber gelang es denen, „die sich des herkömmlichen Reims mit einer gewissen Beobachtung des „Silbenwerthes bedienten und, durch natürlichen Geschmack geleitet, „unausgesprochene und unentschiedene Gesetze beobachteten; wie z. B. „Wieland, der, obgleich unnachahmlich, eine lange Zeit mäßigen Talen„ten zum Muster diente."

„Unsicher aber blieb die Ausübung auf jeden Fall, und es war kei„ner, auch der Besten, der nicht augenblicklich irre geworden wäre. Da„her entstand das Unglück, daß die eigentliche geniale Epoche unserer „Poesie weniger hervorbrachte, was man in seiner Art correct nennen „könnte; denn auch hier war die Zeit strömend, fordernd und thätig, „aber nicht betrachtend und sich selbst genugthuend."

„Um jedoch einen Boden zu finden, worauf man poetisch fußen,

„um ein Element zu entdecken, in dem man freisinnig athmen könnte, „war man einige Jahrhunderte zurückgegangen, wo sich aus einem chao„tischen Zustande ernste Tüchtigkeiten glänzend hervorthaten, und so be„freundete man sich auch mit der Dichtkunst jener Zeiten. Die Minne„sänger lagen zu weit von uns ab; die Sprache hätte man erst studieren „müssen, und das war nicht unsere Sache: wir wollten leben und nicht „lernen."

„Hans Sachs, der wirklich meisterliche Dichter, lag uns am „nächsten. Ein wahres Talent, freilich nicht wie jene Ritter und Hof„männer, sondern ein schlichter Bürger, wie wir uns auch zu sein rühm„ten. Ein didactischer Realismus sagte uns zu, und wir benutzten den „leichten Rhythmus, den sich willig anbietenden Reim bei manchen Ge„legenheiten. Es schien diese Art so bequem zur Poesie des Tages, und „deren bedurften wir jede Stunde." —

So weit Goethe's Worte über sein Verhältniß zu Hans Sachs, bei dem wir nun einige Augenblicke verweilen wollen.

Hans Sachs wurde, wie er uns selbst erzählt, am 5. November 1494 zu Nürnberg geboren, wo sein Vater Schneider war. Vom siebenten Jahre an besuchte er die lateinische Schule: „darin lernt' ich," sagt er, „Puerilia, Grammatica und Musica, nach schlichtem Brauch derselben Zeit, solchs alls ist mir vergessen seit." Denn bereits im funfzehnten Jahre mußte er die Schulbank mit dem Schuhmacherschemel vertauschen. Nach zweijähriger Lehrzeit trat er seine Wanderschaft an, welche ihn durch fast alle deutsche Landschaften und in die vornehmsten vaterländischen Städte führte. Diese besuchte er nicht bloß, um sich in seinem Handwerk zu vervollkommnen; ein Hauptaugenmerk blieben für ihn immer die Ortschaften, wo die Kunst des Meistergesangs blühte, mit deren Anfangsgründen er bereits daheim durch den Leineweber und Meistersänger Lienhart Nunnenbeck bekannt gemacht worden war. Im Jahre 1516 nach Nürnberg heimgekehrt, ließ er sich daselbst als Bürger und Meister nieder und verheirathete sich drei Jahre später mit Kunigunde Kreuzer, die er herzlich liebte, und mit der er ein und vierzig Jahre in

einer glücklichen Ehe lebte. In seinem sechs und sechzigsten verheirathete er sich zum zweitenmale. Bei herannahendem höhern Alter wurde er sehr schwach und der Gebrauch seiner Sinne, besonders des Gesichts und Gehörs, verließ ihn. Dennoch behielt er bis zum letzten Augenblicke seines Lebens die glückliche Gelassenheit und Heiterkeit, die ihm von jeher eigen war. Ein rührendes Bild des hochbetagten Dichters entwirft uns einer seiner Schüler, Adam Puschmann, in einem Meistergesange [4]): Im Traum wird er in eine große, herrliche Stadt versetzt, wo er mitten in einem wundervollen Garten in einem zierlichen Lusthäuslein an einem mit grüner Seide bedeckten Tische den alten Meister sitzen sieht, grau und weiß, wie eine Taube, lesend in einem schönen großen, goldbeschlagenen Buche und umgeben von vielen andern Büchern, nach denen der alte Herr bisweilen hinblickte. Wer zu ihm eintrat und ihn aus der Ferne grüßte, den sah er an, sagte nichts, sondern neigte schweigend sein schwaches Haupt. Er starb am 24. Januar 1576, im zwei und achtzigsten Lebensjahre.

Während seiner Wanderschaft hatte er sich fleißig in den Singschulen der Meister umgesehen und deren Kunst gründlich zu erlernen sich bemüht. Im zwanzigsten Jahre dichtete er zu München seinen ersten meisterlichen Gesang nach allen Regeln der Kunst, dem er im Laufe seines langen Lebens noch über viertausend schulmäßige Lieder folgen ließ. Aber in diesen Reimereien zeigen sich nur alle Mängel und Unformen, so wie die ganze poetische Armuth, die dem Meistergesang des sechzehnten Jahrhunderts überhaupt eigen waren. Wenn Hans Sachs nichts desto weniger einer der größten deutschen Dichter dieses Zeitalters genannt werden muß, so hat er diese Auszeichnung nur denjenigen Gedichten zu verdanken, die er, so zu sagen, außer der Schule, in der einfachen, schlichten Form der kurzen Reimpaare und im Ton der Volkspoesie abfaßte. Nur diese Stücke, deren Zahl er selbst auf etwa zweitausend angibt, hat er für den Druck geordnet und in fünf Foliobänden

4) Vgl. W. Wackernagels Leseb. 2, Sp. 171 ff.

herausgegeben. Sie gehören fast allen Dichtarten an, die in jener Zeit bei uns geübt wurden. Vieles darunter ist freilich so unpoetisch, wie möglich, da Hans Sachs sich oft an Gegenstände gemacht hat, die ihrer ganzen Natur nach jeder dichterischen Auffassung und Gestaltung schlechthin widerstreben; ein guter Theil aber, zumal unter den Erzählungen, Schwänken, Fabeln, Fastnachtsspielen, Gleichnißreden, läßt kaum etwas anderes zu wünschen übrig, als eine feinere Sprache und eine geregeltere Form. Ueber die Stellung, die Hans Sachs in seiner Zeit einnahm, weiß ich in der Kürze nichts Besseres zu sagen, als was sich in dem Handbuche von Gervinus vorfindet[5]). „Hans Sachs," heißt es hier, „eröffnet in seinen zahllosen Poesien, wenn wir sie nach ihrem Inhalte betrachten, die ganze Fülle der Zustände, die ungeheure Bewegung und Mannigfaltigkeit der Bestrebungen jener überreichen Zeit, behandelt aber diese practischen Stoffe, — wie es dem schlichten Bürgersmann — zukam. Ein Mitglied jener reinhaltenden Handwerksgesellschaften, betrachtete er die Dinge aus einer glücklichen Ferne, mit einem ungetrübten Gleichmuthe und Humor; ein Bürger jener Stadt, die damals die Ersten in jedem Fache in sich schloß, sammelte er in glücklicher Begabung das Viele, was in dieser Zeit reiner Volksbildung dem Manne des Volks erreichbar war, und übersah die öffentlichen Dinge aus einer gewissen Höhe in einer großen Fülle. Er schloß sich der Reformation an und den Gemeinsinnigen im deutschen Reiche, er verfocht die ergriffene Partei, aber er vergaß nie seinen Standpunkt und blieb immer der dichtende Handwerksmann und der handwerksmäßige Dichter; er schrieb nicht geharnischte Reden gegen das Reich, wie Hutten, und ließ sich nicht auf die Glossen der Rechtsgelehrten ein; er predigte nicht mit feuriger Zunge, wie Luther, und hielt sich fern von den Spitzfindigkeiten der Theologen —. Seine Schriften hätten den feurigen Hutten nicht interessieren können, aber sie interessierten den stillen Melanchthon; sie konnten keine Eroberung machen, aber behaupten, und er galt auch wei-

5) Handb. d. Gesch. d. poet. Litterat. u. s. w. §. 135.

terhin im 16. Jahrhundert selbst bei Gelehrten und Geistlichen als eine moralische Autorität." —

Anders wurde es in der Folgezeit. Zwar gab es noch immer während des siebzehnten Jahrhunderts einzelne Verständige, die den Werth der Hans Sachsischen Poesie anerkannten, selbst nachdem die deutsche Dichtkunst durch Opitz eine so sehr von jener ältern abweichende Gestaltung erhalten hatte; im Allgemeinen jedoch sank sein Ansehen sichtlich, zumal nach der Mitte dieses Jahrhunderts. Immer mehr drang die Meinung durch, Hans Sachs sei nichts weiter als ein elender, geschmackloser Reimer gewesen, der keine Ahnung von der Kunsthöhe gehabt habe, auf welche die Dichter dieses Zeitalters sich in ihrer Eitelkeit und thörichten Nachäffung des Auslandes hinaufgeträumt hatten. Ganz unverhüllt trat sie ans Licht in dem verrufenen Streit zwischen Wernicke und Postel in den ersten Jahren des achtzehnten Jahrhunderts. Wernicke, von Postel beleidigt, suchte sich durch ein sogenanntes Heldengedicht zu rächen, welches „Hans Sachs" überschrieben war. Der Inhalt lief ungefähr darauf hinaus, daß der Nürnberger Meister, der, wie es hier heißt:

> lang in Deutschland herrschte,
> Und nach der Füße Maaß hier Schuhe macht' und verschte,
> Der in der Dummheit Reich und Hauptstadt Lobesan
> Den ersten Preis durch Reim ohn' allen Streit gewann —

in seinem Alter auf einen Nachfolger sinnt, der ihm am meisten gleiche. Stelpo, so wird Postel genannt, scheint ihm dieser Stelle am würdigsten, und er läßt ihn in dem Zuchthause zu Hamburg unter einem Zulauf allerhand Pöbels krönen. Nachdem er ihm noch mancherlei Regeln gegeben, sinkt er taumelnd auf einem Fallbret unter, sein Schurzfell mit vielen Segenssprüchen dem Stelpo hinterlassend. Zuletzt wird noch gemeldet, daß Hans Sachs so gut auf dem Dudelsack, wie Stelpo auf dem Clavier zu spielen gewußt habe.

Diese plumpe Verhöhnung konnte nicht aufgewogen werden durch das Lob, welches einzelne, theils ältere, theils jüngere Schriftsteller,

unter den letztern namentlich auch Gottsched, unserm Meister ertheilten: bei der großen Menge war er in Verachtung gesunken, aus der ihn auch die gut gemeinte und gelehrte, aber pedantische und geschmacklos weitschweifige Lebensbeschreibung nicht reißen konnte, die der Altenburger Professor Ranisch seinem Andenken im J. 1765 widmete. Doch nicht lange darauf trat Goethe zu ihm in jenes nähere Verhältniß, wovon oben die Rede gewesen ist, und von Liebe und Verehrung für den alten Meister durchdrungen, dichtete er, in Form und Ton ihn nachahmend, seine unvergleichliche „Erklärung eines alten Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung," welche zuerst, mit einem Nachworte Wielands, im Aprilhefte des d. Merkurs vom J. 1776 erschien und den Nürnberger Dichter in so anschaulicher Lebendigkeit, nach seiner ganzen Art und Weise, der Nachwelt vergegenwärtigte, daß von da an das Urtheil über ihn plötzlich wieder umschlug und Bertuch schon an eine neue Ausgabe seiner Werke denken konnte, die freilich nie zu Stande gekommen ist, wofür er und Andere uns aber einigen Ersatz in der Bekanntmachung des Besten und Ansprechendsten, theils in der ursprünglichen Gestalt, theils in erneuter Sprache, geboten haben.

Der Rahmen, worin Goethe sein Gedicht, zu welchem wir nun endlich selbst gelangen, gefaßt hat, ist ihm, wie ich vermuthe, in der Form geboten worden, worin ursprünglich viele Stücke von Hans Sachs, zumal die kleineren, auf schnelle Verbreitung berechneten, unter das Volk gebracht wurden: einzelne Bogen, oben mit einem Holzschnitte geziert, der das bildlich darstellte, was darunter in Worten ausgedrückt stand, wie in dem von R. Z. Becker besorgten Wiederabdruck einer Anzahl alter Holzstöcke mit den dazu gehörigen Gedichten zu sehen ist[6]). So fingiert Goethe einen ähnlichen alten Holzschnitt, der Hans Sachsens Dichterweihe zum Gegenstand hat, und wozu er nun die Erklärung gibt.

---

6) Hans Sachs im Gewande seiner Zeit u. s. w. Gotha 1821. Fol.

In seiner Werkstatt Sonntags früh
Steht unser theurer Meister hie,
Sein schmutzig Schurzfell abgelegt,
Einen saubern Feierwamms er trägt,
Läßt Pechdraht, Hammer und Kneipe rasten,
Die Ahl steckt an dem Arbeitskasten;
Er ruht nun auch am sieb'nten Tag
Von manchem Zug und manchem Schlag.

Wie er die Frühlings-Sonne spürt,
Die Ruh ihm neue Arbeit gebiert:
Er fühlt, daß er eine kleine Welt
In seinem Gehirne brütend hält,
Daß die fängt an zu wirken und zu leben,
Daß er sie gerne möcht' von sich geben.

Er hätt ein Auge treu und klug,
Und wär auch liebevoll genug,
Zu schauen manches klar und rein,
Und wieder alles zu machen sein;
Hätt auch eine Zunge, die sich ergoß,
Und leicht und fein in Worte floß;
Deß thäten die Musen sich erfreun,
Wollten ihn zum Meistersänger weihn.

Da tritt herein ein junges Weib,
Mit voller Brust und rundem Leib,
Kräftig sie auf den Füßen steht,
Grad, edel vor sich hin sie geht,
Ohne mit Schlepp' und Steiß zu schwenzen,
Oder mit den Augen herum zu scharlenzen.
Sie trägt einen Maaßstab in ihrer Hand,
Ihr Gürtel ist ein gülden Band,
Hätt auf dem Haupt einen Kornähr-Kranz,
Ihr Auge war lichten Tages Glanz;
Man nennt sie thätig Ehrbarkeit,
Sonst auch Großmuth, Rechtfertigkeit.

Die tritt mit gutem Gruß herein;
Er drob nicht mag verwundert sein,
Denn wie sie ist, so gut und schön,
Meint er, er hätt' sie lang gesehn.

Die spricht: Ich habe dich auserlesen,
Vor vielen in dem Weltwirrwesen,
Daß du sollst haben klare Sinnen,
Nichts ungeschicklich's magst beginnen.
Wenn andre durch einander rennen,
Sollst du's mit treuem Blick erkennen;
Wenn andre bärmlich sich beklagen,
Sollst schwankweis deine Sach' fürtragen;
Sollst halten über Ehr' und Recht,
In allem Ding sein schlicht und schlecht,
Frummkeit und Tugend bieder preisen,
Das Böse mit seinem Namen heißen.
Nichts verkindert und nichts verwitzelt,
Nichts verzierlicht und nichts verkritzelt;
Sondern die Welt soll vor dir stehn,
Wie Albrecht Dürer sie hat gesehn,
Ihr festes Leben und Männlichkeit,
Ihre innre Kraft und Ständigkeit.
Der Natur Genius an der Hand
Soll dich führen durch alle Land,
Soll dir zeigen alles Leben,
Der Menschen wunderliches Weben,
Ihr Wirren, Suchen, Stoßen und Treiben,
Schieben, Reißen, Drängen und Reiben,
Wie kunterbunt die Wirthschaft tollert,
Der Ameishauf durcheinander kollert;
Mag dir aber bei allem geschehn,
Als thätst in einen Zauberkasten sehn.
Schreib das dem Menschenvolk auf Erden,
Ob's ihm möcht' eine Witzung werden.
Da macht sie ihm ein Fenster auf,
Zeigt ihm draußen viel bunten Hauf,
Unter dem Himmel allerlei Wesen,
Wie ihr's mögt in seinen Schriften lesen.

Wie nun der liebe Meister sich
An der Natur freut wunniglich,
Da seht ihr an der andern Seiten
Ein altes Weiblein zu ihm gleiten;
Man nennet sie Historia,
Mythologia, Fabula;

unter
bei
die
sd

Sie schleppt mit keichend-wankenden Schritten
Eine große Tafel in Holz geschnitten;
Darauf seht ihr mit weiten Aermeln und Falten
Gott Vater Kinderlehre halten,
Adam, Eva, Paradies und Schlang,
Sodom und Gomorra's Untergang,
Könnt auch die zwölf durchlauchtigen Frauen
Da in einem Ehren-Spiegel schauen;
Dann allerlei Blutdurst, Frevel und Mord,
Der zwölf Tyrannen Schandenport,
Auch allerlei Lehr und gute Weis.
Könnt sehn St. Peter mit der Gaiß,
Ueber der Welt Regiment unzufrieden,
Von unserm Herrn zurecht beschieden.
Auch war bemahlt der weite Raum
Ihres Kleids und Schlepps und auch der Saum
Mit weltlich Tugend und Laster Geschicht.

Unser Meister das all ersicht
Und freut sich dessen wundersam,
Denn es dient sehr in seinen Kram.
Von wannen es sich eignet sehr
Gut Exempel und gute Lehr,
Erzählt das eben fix und treu,
Als wär' er selbst gesin dabei.
Sein Geist war ganz dahin gebannt,
Er hätt' kein Auge davon verwandt,
Hätt' er nicht hinter seinem Rucken
Hören mit Klappern und Schellen spucken.

Da thät er einen Narren spüren
Mit Bocks- und Affensprüng hofieren,
Und ihm mit Schwank und Narretheiden
Ein lustig Zwischenspiel bereiten;
Schleppt hinter sich an einer Leinen
Alle Narren, groß und kleinen,
Dick und hager, gestreckt und krumb,
All zu witzig und all zu dumb.
Mit einem großen Farrenschwanz
Regiert er sie wie ein'n Affentanz.
Bespöttet eines jeden Fürm,
Treibt sie in's Bad, schneid't ihnen die Würm,
Und führet gar bitter viel Beschwerden,
Daß ihrer doch nicht wollen wen'ger werden.

Wie er sich sieht so um und um,
Kehrt ihm das fast den Kopf herum,
Wie er wollt' Worte zu allem finden?
Wie er möcht' so viel Schwall verbinden?
Wie er möcht' immer muthig bleiben,
So fort zu singen und zu schreiben?
Da steigt auf einer Wolke Saum
Herein zu's Oberfensters Raum
Die Muse heilig anzuschauen,
Wie ein Bild unsrer lieben Frauen.
Die umgibt ihn mit ihrer Klarheit
Immer kräftig wirkender Wahrheit.
Sie spricht: Ich komm um dich zu weihn,
Nimm meinen Segen und Gedeihn!
Ein heilig Feuer, das in dir ruht,
Schlag aus in hohe lichte Glut!
Doch daß das Leben, das dich treibt,
Immer bei holden Kräften bleibt;
Hab ich deinem innern Wesen
Nahrung und Balsam auserlesen,
Daß deine Seel' sei wonnereich
Einer Knospe im Thaue gleich.

Da zeigt sie ihm hinter seinem Haus
Heimlich zur Hinterthür hinaus
In dem eng umzäunten Garten
Ein holdes Mägdlein sitzend warten
Am Bächlein, beim Hollunderstrauch;
Mit abgesenktem Haupt und Aug
Sitzt unter einem Apfelbaum
Und spürt die Welt rings um sich kaum,
Hat Rosen in ihren Schooß gepflückt
Und bindet ein Kränzlein sehr geschickt,
Mit hellen Knospen und Blättern drein:
Für wen mag wohl das Kränzel sein?
So sitzt sie in sich selbst geneigt,

In Hoffnungsfülle ihr Buſen ſteigt,
Ihr Weſen iſt ſo ahndevoll,
Weiß nicht, was ſie ſich wünſchen ſoll,
Und unter vieler Grillen Lauf
Steigt wohl einmal ein Seufzer auf.

Warum iſt deine Stirn ſo trüb?
Das was dich dränget, ſüße Lieb,
Iſt volle Wonn und Seligkeit,
Die dir in Einem iſt bereit,
Der manches Schickſal wirrevoll
An deinem Auge ſich lindern ſoll;
Der durch manch wonniglichen Kuß
Wiedergeboren werden muß,
Wie er den ſchlanken Leib umfaßt,
Von aller Mühe findet Raſt,
Wie er in's liebe Aermlein ſinkt,
Neue Lebenstag und Kräfte trinkt.
Und dir kehrt neues Jugendglück,
Deine Schalkheit kehret dir zurück.
Mit Necken und manchen Schelmereien
Wirſt ihn bald nagen, bald erfreuen.
So wird die Liebe nimmer alt,
Und wird der Dichter nimmer kalt!

Wie er ſo heimlich glücklich lebt,
Da droben in den Wolken ſchwebt
Ein Eichkranz ewig jung belaubt,
Den ſetzt die Nachwelt ihm auf's Haupt,
In Froſchpfuhl all das Volk verbannt,
Das ſeinen Meiſter je verkannt. —

Goethe hat es nicht dabei wollen bewenden laſſen, uns in allgemeinen Zügen Hans Sachſens Dichtweiſe und den Quell, woraus er ſchöpfte, zu ſchildern: um zu individualiſieren und ſeinem Gemählde die gehörigen Lichter aufzuſetzen, bringt er da, wo der auf Geſchichte und Sage beruhenden Darſtellungen des alten Meiſters gedacht wird, mehrere ſeiner Stücke namentlich zur Sprache, und mit feinem Tact hat er gerade diejenigen ausgewählt, die uns Hans Sachſens eigenſte Dichternatur recht lebendig vergegenwärtigen können. Dieſe trieb ihn aber immer vorzugsweiſe dazu hin, einerſeits die ſittliche Beſſerung ſeiner Mitmenſchen zu fördern, andrerſeits ſie über ihre Stellung in der Welt, in der Volksgemeinde und in der Geſellſchaft zu belehren und zu verſtändigen. Als Grundlage aller Sittlichkeit galt ihm eine gute Kinderzucht, Gehorſam gegen Gottes Gebot, Enthaltung von grob ſinnlichen Genüſſen und eine klare Vorſtellung von den den Menſchen ſchmückenden Tugenden; die Weltordnung und das Gedeihen geſellſchaftlicher Zuſtände beruht ihm aber einmal auf der Enthaltung von aller Gewaltthat, dann nicht weniger auf der Unterdrückung des Eigendünkels und des Fürwitzes, der alles beſſer einrichten zu können vermeint, wenn ihm nur einmal freie Hand gelaſſen würde. Hierauf nun beziehen ſich die Verſe:

Sie ſchleppt mit keichend-wankenden Schritten
Eine große Tafel in Holz geſchnitten;
Darauf ſeht ihr mit weiten Aermeln und-Falten
Gott Vater Kinderlehre halten,
Adam, Eva, Paradies und Schlang,
Sodom und Gomorra's Untergang,
Könnt auch die zwölf durchlauchtigen Frauen
Da in einem Ehren-Spiegel ſchauen;
Dann allerlei Blutdurſt, Frevel und Mord,
Der zwölf Tyrannen Schandenport,
Auch allerlei Lehr und gute Weis.
Könnt ſehn St. Peter mit der Gaiß,
Ueber der Welt Regiment unzufrieden,
Von unſerm Herrn zurecht beſchieden.
Auch war bemahlt der weite Raum
Ihres Kleids und Schlepps und auch der Saum
Mit weltlich Tugend und Laſter Geſchicht.

Unſer Meiſter das all erſicht
Und freut ſich deſſen wunderſam,
Denn es dient ſehr in ſeinen Kram.
Von wannen es ſich eignet ſehr
Gut Exempel und gute Lehr,
Erzählt das eben fix und treu,
Als wär' er ſelbſt geſin dabei.
Sein Geiſt war ganz dahin gebannt,
Er hätt' kein Auge davon verwandt,
Hätt' er nicht hinter ſeinem Rucken
Hören mit Klappern und Schellen ſpucken.

Da thät er einen Narren ſpüren
Mit Bocks- und Affenſprüng hofieren,
Und ihm mit Schwank und Narretheiden
Ein luſtig Zwiſchenſpiel bereiten;
Schleppt hinter ſich an einer Leinen
Alle Narren, groß und kleinen,
Dick und hager, geſtreckt und krumb,
All zu witzig und all zu dumb.
Mit einem großen Farrenſchwanz
Regiert er ſie wie ein'n Affentanz.
Beſpöttet eines jeden Fürm,
Treibt ſie in's Bad, ſchneid't ihnen die Würm,
Und führet gar bitter viel Beſchwerden,
Daß ihrer doch nicht wollen wen'ger werden.

Wie er ſich ſieht ſo um und um,
Kehrt ihm das faſt den Kopf herum,
Wie er wollt' Worte zu allem finden?
Wie er möcht' ſo viel Schwall verbinden?
Wie er möcht' immer muthig bleiben,
So fort zu ſingen und zu ſchreiben?
Da ſteigt auf einer Wolke Saum
Herein zu's Oberfenſters Raum
Die Muſe heilig anzuſchauen,
Wie ein Bild unſrer lieben Frauen.
Die umgibt ihn mit ihrer Klarheit
Immer kräftig wirkender Wahrheit.
Sie ſpricht: Ich komm um dich zu weihn,
Nimm meinen Segen und Gedeihn!
Ein heilig Feuer, das in dir ruht,
Schlag aus in hohe lichte Glut!
Doch daß das Leben, das dich treibt,
Immer bei holden Kräften bleibt;
Hab ich deinem innern Weſen
Nahrung und Balſam auserleſen,
Daß deine Seel' ſei wonnereich
Einer Knospe im Thaue gleich.

Da zeigt ſie ihm hinter ſeinem Haus
Heimlich zur Hinterthür hinaus
In dem eng umzäunten Garten
Ein holdes Mägdlein ſitzend warten
Am Bächlein, beim Hollunderſtrauch;
Mit abgeſenktem Haupt und Aug
Sitzt unter einem Apfelbaum
Und ſpürt die Welt rings um ſich kaum,
Hat Roſen in ihren Schooß gepflückt
Und bindet ein Kränzlein ſehr geſchickt,
Mit hellen Knospen und Blättern drein:
Für wen mag wohl das Kränzel ſein?
So ſitzt ſie in ſich ſelbſt geneigt,

In Hoffnungsfülle ihr Buſen ſteigt,
Ihr Weſen iſt ſo ahndevoll,
Weiß nicht, was ſie ſich wünſchen ſoll,
Und unter vieler Grillen Lauf
Steigt wohl einmal ein Seufzer auf.

Warum iſt deine Stirn ſo trüb?
Das was dich dränget, ſüße Lieb,
Iſt volle Wonn und Seligkeit,
Die dir in Einem iſt bereit,
Der manches Schickſal wirrevoll
An deinem Auge ſich lindern ſoll;
Der durch manch wonniglichen Kuß
Wiedergeboren werden muß,
Wie er den ſchlanken Leib umfaßt,
Von aller Mühe findet Raſt,
Wie er in's liebe Aermlein ſinkt,
Neue Lebenstag und Kräfte trinkt.
Und dir kehrt neues Jugendglück,
Deine Schalkheit kehret dir zurück.
Mit Necken und manchen Schelmereien
Wirſt ihn bald nagen, bald erfreuen.
So wird die Liebe nimmer alt,
Und wird der Dichter nimmer kalt!

Wie er ſo heimlich glücklich lebt,
Da droben in den Wolken ſchwebt
Ein Eichkranz ewig jung belaubt,
Den ſetzt die Nachwelt ihm auf's Haupt,
In Froſchpfuhl all das Volk verbannt,
Das ſeinen Meiſter je verkannt. —

Goethe hat es nicht dabei wollen bewenden laſſen, uns in allgemeinen Zügen Hans Sachſens Dichtweiſe und den Quell, woraus er ſchöpfte, zu ſchildern: um zu individualiſieren und ſeinem Gemählde die gehörigen Lichter aufzuſetzen, bringt er da, wo der auf Geſchichte und Sage beruhenden Darſtellungen des alten Meiſters gedacht wird, mehrere ſeiner Stücke namentlich zur Sprache, und mit feinem Tact hat er gerade diejenigen ausgewählt, die uns Hans Sachſens eigenſte Dichternatur recht lebendig vergegenwärtigen können. Dieſe trieb ihn aber immer vorzugsweiſe dazu hin, einerſeits die ſittliche Beſſerung ſeiner Mitmenſchen zu fördern, andrerſeits ſie über ihre Stellung in der Welt, in der Volksgemeinde und in der Geſellſchaft zu belehren und zu verſtändigen. Als Grundlage aller Sittlichkeit galt ihm eine gute Kinderzucht, Gehorſam gegen Gottes Gebot, Enthaltung von grob ſinnlichen Genüſſen und eine klare Vorſtellung von den den Menſchen ſchmückenden Tugenden; die Weltordnung und das Gedeihen geſellſchaftlicher Zuſtände beruht ihm aber einmal auf der Enthaltung von aller Gewaltthat, dann nicht weniger auf der Unterdrückung des Eigendünkels und des Fürwitzes, der alles beſſer einrichten zu können vermeint, wenn ihm nur einmal freie Hand gelaſſen würde. Hierauf nun beziehen ſich die Verſe:

Sie ſchleppt mit keichend-wankenden Schritten
Eine große Tafel in Holz geſchnitten;
Darauf ſeht ihr mit weiten Aermeln und Falten
Gott Vater Kinderlehre halten,
Adam, Eva, Paradies und Schlang,
Sodom und Gomorra's Untergang,
Könnt auch die zwölf durchlauchtigen Frauen
Da in einem Ehren-Spiegel ſchauen;
Dann allerlei Blutdurſt, Frevel und Mord,
Der zwölf Tyrannen Schandenport,
Auch allerlei Lehr und gute Weis.
Könnt ſehen St. Peter mit der Gaiß,
Ueber der Welt Regiment unzufrieden,
Von unſerm Herrn zurecht beſchieden.
Auch war bemahlt der weite Raum
Ihres Kleids und Schlepps und auch der Saum
Mit weltlich Tugend und Laſter Geſchicht.

Die Worte: „Darauf ſeht ihr mit weiten Aermeln und Falten Gott Vater Kinderlehre halten" deuten auf eins der naivſten und eigenthümlichſten dramatiſchen Werke hin, auf die „Komödie von den ungleichen Kindern Evae"[7]), welches das zweite unter den in den erſten Band der Folioausgabe von 1558 aufgenommenen iſt, und das auch Tieck in den erſten Theil ſeines deutſchen Theaters eingerückt hat. Darin treten auf Gott der Herr, zwei Engel, Adam und Eva, ſechs gehorſame und eben ſo viel ungerathene Söhne der erſten Eltern, jene mit Abel, dieſe mit Kain an ihrer Spitze, dann noch Satan und ein Herold. Es verſinnlicht dieſe Dichtung die Folgen einer guten und einer ſchlechten Kinderzucht, ſo einfältig und ſchlicht, in ſo unſchuldiger Unbefangenheit und treuherziger Wahrheit, daß ein unverwöhnter und reiner Sinn ſich kaum daran ſtoßen wird, wenn Gott Vater im Hauſe unſrer Stammeltern auftritt und die Kinder die Gebote, den Glauben und das Vaterunſer nach Luthers kleinem Katechismus aufſagen läßt. — Unmittelbar voran geht ein anderes Drama, das erſte in der ganzen Sammlung, die „Tragödie von Schöpfung, Fall und Austreibung Adams aus dem Paradies," worauf der nächſtfolgende Vers unſerer Stelle, „Adam, Eva, Paradies und Schlang" zielt: die Veranſchaulichung der Folgen des Ungehorſams gegen Gottes Gebot. — Die Moral der Erzählung von „Sodom und Gomorra's Untergang," die ſich gleichfalls im erſten Theil

7) Vgl. J. Grimm in Haupts Zeitſchrift für deutſches Alterthum 2, S. 257 ff. und Blätter für litterar. Unterhalt. 1846. Nr. 222 f.

der Folioausgabe, so wie auch bei Becker mit dem dazu gehörigen Holzschnitt vorfindet, gibt der Dichter selbst am Schluß:

Bald gar verruchet wirt ein lant,
Da ungestraft bleibt sünd und schand:
So strâft denn got in seinem zoren.
Doch werden die sein nit verloren:
Er kann sie retten aus gefaer
Durch gnâd —.

In dem „Ehrenspiegel der zwölf durchlauchtigen Frauen" werden an zwölf Frauen des alten Testaments die zwölf vornehmsten Tugenden geschildert und gepriesen, nämlich: Mütterlichkeit, Glaubenssegen, Gehorsam, Holdseligkeit, Geduld, Redlichkeit, Gütigkeit, Treue, Verständigkeit, Mäßigkeit, Sanftmüthigkeit und Keuschheit.

Der „Schandenport der zwölf Tyrannen" des alten Testaments, worunter Pharao, Goliath, Saul, Achab sich befinden, versinnlicht deren „wüthiges Leben und erschrecklichen Untergang, allen Christen zum Trost, so unter dem schweren Joch des blutdürstigen Türken und anderer Tyrannen verstricket sind," mit der Schlußrede:

So denn got selber ist mit uns,
Wer wolt denn wider uns noch sein?
All tyrannen seint vil zu klein,
Dass sie ein hâr uns solten nemen,
Wider sein willen uns beschemen.
Im himel sitzt er und ir lacht,
Lâst treiben sie hôchmut und bracht,
So lang bis sein zoren anbrent,
Macht er ir tyrannei ein end,
Ir gwalt zerschmilzt dann wie das wachs.

Den allerliebsten Schwank von „Sanct Peter mit der Gaiß," auf den sich die Verse beziehen, „Könnt sehen St. Peter mit der Gaiß, über der Welt Regiment unzufrieden, von unserm Herrn zurecht beschieden," will ich, obschon er zu den bekanntesten Stücken des Dichters gehört, hier ganz mittheilen, wozu er sich auch wegen seines geringen Umfanges am ersten eignet.

Weil noch auf erden gieng Christus
Und auch mit im wandert Petrus,
Eins tags aus eim dorf mit im gieng,
Bei einer wegscheid Petrus anfieng:
O herre got und meister mein,
Mich wundert sêr der güte dein,
Weil du doch got almechtig bist,

Laest es doch gên zu aller frist
In aller welt gleich wie es gêt;
Wie Habacuc sagt der prophêt:
Frevel und gewalt gêt für recht,
Der gotlôs übervorteilt schlecht
Mit schalkheit den grechten und frummen;
Auch könn kein recht zu end mêr kummen;
Die lêr gên durch einander sêr,
Eben gleich wie die fisch im mer,
Da immer einer den andern verschlind,
Der boes den guten überwind.
Des stêt es übel an allen enden,
In obern und in nidern stenden.
Des sichst du zu und schweigest still,
Sam kümmer dich die sach nit vil,
Und gê dich eben glat nichts an.
Köntst doch alls übel understân,
Naemst recht ind hant die hêrschaft dein.
O solt ich ein jâr herr got sein
Und solt den gwalt haben wie du,
Ich wolt anderst schauen darzu,
Fuern vil ein besser regiment
Auf erdereich durch alle stend;
Ich wolt steuern mit meiner hant
Wucher, betrug, krieg, raub und brant;
Ich wolt anrichten ein ruehigs leben. —
Der herr sprach: Petre, sag mir eben,
Meinst, du woltst ie bass regieren,
Al ding auf erd bass ordinieren,
Die frummen schützen, die boesen plagen? —
Sanct Peter tet hinwider sagen:
Ja, es muest in der welt bass stên,
Nit also durch einander gên;
Ich wolt vil besser ordnung halten. —
Der herr sprach: nun, so must verwalten,
Petre, die hôhe hêrschaft mein:
Heut den tag solt du herrgot sein!
Schaff und gebeut alls was du wilt,
Sei hart, streng, guetig oder milt,
Gib aus den fluch oder den segen,
Gib schoen wetter, wint oder regen,
Du magst strâfen oder belônen,
Plagen, schützen oder verschônen:
In summa, mein ganz regiment
Sei heut den tag in deiner hend! —
Darmit reichet der herr sein stab,
Petro den in sein hende gab.
Petrus was des gar wolgemut,
Daucht sich der hêrlichkeit sêr gut.
In dem kam her ein armes weib,
Ganz dürr, mager und bleich von leib,
Barfuss, in eim zerrissen kleid,
Die treib ir geiss hin auf die weid.
Da sie mit auf die wegscheid kam,
Sprach sie: gê hin in gottes nam!
Got bhuet und beschütz dich immerdar,
Dass dir kein übel widerfar
Von wolfen oder ungewitter,
Wan ich kan wârlich ie nicht mit dir:
Ich muss gên arbeiten das taglôn,
Heint ich sunst nichts zu essen hôn
Da heim mit meinen kleinen kinden.
Nun gê hin, wo du weid tust finden;
Got behuet dich mit seiner hend! —
Mit dem die frau widerumb wendt
Ins dorf, so gieng die geiss ir strâss.
Der herr zu Petro sagen was:
Petre, hâst das gebet der armen
Gehoert? du must dich ir erbarmen;
Weil den tag bist herr got du,
So stêt dir auch billig zu,
Dass du die geiss nemst in dein hut,
Wie sie von herzen bitten tut,
Und behuet sie den ganzen tag,
Dass sie sich nit verirr im hag,
Nit fall noch müg gestolen wern,

Noch sie zerreissen wolf noch bern,
Dass auf den âbent widerumb
Die geiss unbeschedigt heim kumb
Der armen frauen in ir haus.
Gê hin und richt die sach wol aus! —
Petrus nam nâch des herren wort
Die geiss in sein hut an dem ort
Und treib sie an die weid hindan.
Sich fieng Sanct Peters unru an:
Die geiss war mutig, jung und frech
Und bliebe gar nit in der naech,
Loff auf der weide hin und wider,
Steig ein berg auf, den andern nider
Und schloff hin und her durch die stauden.
Petrus mit echzen, blâsn und schnauden
Must immer nâchdrollen der geiss,
Und schein die sunn gar überheiss;
Der schweiss über sein leib abran.
Mit unru verzert der alte man
Den tag bis auf den âbent spât;
Machtlôs, hellig, ganz mued und mat
Die geiss widerumb heim hin brâcht.
Der herr sach Petrum an und lacht,
Sprach: Petre, wilt mein regiment
Noch lenger bhalten in deiner hend? —
Petrus sprach: lieber herre, nein:
Nim wider hin den stabe dein
Und dein gewalt! ich beger mit nichten
Forthin dein ampt mêr auszurichten.
Ich merk, dass mein weisheit kaum töcht,
Dass ich ein geiss regieren möcht
Mit grôsser angst, mue und arbeit.
O herr, vergib mir mein tôrheit!
Ich wil fort der regierung dein,
Weil ich leb, nit mêr reden ein. —
Der herr sprach: Petre, das selb tu,
So lebst du fort in stiller ru,
Und vertrau mir in meine hend,
Das almechtige regiment[8]). —

Noch muß ich zweier anderer Gedichte Hans Sachsens gedenken, welche Goethe im Auge hatte, als er den Narren mit seiner Sippschaft in sein Bild einführte, namentlich in den Versen:

„Mit einem großen Farrenschwanz
Regiert er sie wie ein'n Affentanz;
Bespöttet eines Jeden Fürm,
Treibt sie in's Bad, schneidt ihnen die Würm,
Und führt gar bitter viel Beschwerden,
Daß ihrer doch nicht wollen wen'ger werden."

Das eine, ein Schwank nach dem Italiener Poggio erzählt und das Narrenbad überschrieben, berichtet, wie ein Arzt zu Mailand in seinem Hofe eine übelriechende Lache gehabt, in welche er alle Wahnsinni-

8) Vgl. über die in das Heidenthum germanischer und stammverwandter Völker zurückreichende sagenhafte Grundlage dieser Erzählung J. Grimms deutsche Mythol. 2. Ausg., S. XXXVI ff.

gen, je nach der Art ihres Irrsinns, mehr oder weniger tief getaucht und theils dadurch, theils durch Hunger von ihrem Uebel geheilt habe. Einstmals aber entschlüpfte einer der ihm zur Herstellung übergebenen Narren aus dem Hause auf die Straße, wo er einen Jüngling zu Roß mit einem Sperber auf der Hand und zwei Jagdhunden am Bande auf sich zukommen sah, den er antrat und befragte, was ihm sein Jagdzug jährlich kostete und was eintrüge. Jener erwiederte auf die erste Frage, hundert, auf die andere, etwa drei Gulden. Da ermahnte ihn der Narr zur Flucht; denn geriethe er in des Arztes Hände, so würde er, als der größte Narr von allen, tiefer als irgend ein anderer in das üble Bad getaucht werden: woran der Dichter die Bemerkung knüpft, daß es für Deutschland wohl kein Schade sein möchte, besäße es auch ein solches Narrenbad. Eine Aufzählung der verschiedenen bei uns einheimischen Classen von Narren und eine Nutzanwendung, die bei Hans Sachs nie fehlt, beschließen das Ganze. — Viel ergetzlicher ist das andere Gedicht, ein Fastnachtsspiel, „das Narrenschneiden" benannt, das auch in Tiecks deutsches Theater aufgenommen ist. Die spielenden Personen sind der Arzt, sein Diener und der Kranke. Der letztgenannte begibt sich bei dem Arzte in die Cur, um von seinem hochangeschwollenen Leibe und mannigfachen damit verbundenen Leiden befreit zu werden. Nach vorgenommener Untersuchung wird eine Operation für nöthig befunden, der Kranke gebunden und ihm der Bauch aufgeschlitzt; und nun zieht der Arzt mit Hülfe einer Zange eine ganze Reihe von Narren heraus, die alle genau geschildert werden, bis zuletzt ein ganzes Narrennest der Zange folgen muß:

Allerlei gattung, als falsch juristen,
Schwarzkünstner und die alchamisten,
Finanzer, alifanzer und trügner,
Schmeichler, spotfeler und lügner etc.

Jetzt erst fühlt sich der Kranke ganz frei, und seine Wunde kann wieder geschlossen werden; er scheidet mit Dank von dem Arzte, der den Zuschauern noch zu guter Letzt ein Recept verschreibt, womit sie sich die Narren vom Leibe halten können:

Ein jeglicher, dieweil er lebt,
Lâss er sein vernunft meister sein,
Und reit sich selb im zaum gar fein,
Und tu sich fleissiglich umschauen
Bei reich und armen, man und frauen,
Und wem ein ding übel anstê,
Dass er desselben müssig gê;
Richt sein gedanken, wort und tât
Nâch weiser leute lêr und rât:
Zu pfand setz ich im treu und êr,
Das als denn bei im nimmer mêr
Gemelter narren keiner wachs. —

Es war gewiß ein glücklicher Gedanke Goethe's, ein Gedicht zu Ehren des alten Meisters in das Gewand zu kleiden, welches diesem so bequem gewesen war, das er fast durchweg allen den Gedichten angelegt hatte, die ihm die Unsterblichkeit sichern sollten, und das uns erst wieder traulich werden mußte, wenn er uns selbst näher treten und nicht fremdartig erscheinen sollte. Denn gerade dieser uralte, echtdeutsche Vers von vier Hebungen, seit den frühesten Zeiten unserer Poesie paarweise, entweder durch Allitteration oder Reim, gebunden, worin unsre alte Heldendichtung erklungen war, den später die ritterlichen Dichter des dreizehnten Jahrhunderts zu den reichsten, blühendsten, tiefsinnigsten, anmuthigsten Werken benutzten, der sich ebenso wenig gegen die Gedankenverschlingung kunstvoll gebauter Perioden auflehnte, wie er der schlagenden, symmetrisch gegliederten Ausdrucksweise der Spruchweisheit widerstrebte; der dann freilich mit der Vergröberung der Sprache, Vers- und Reimkunst allmählich vieles von seiner frühern Gelenkigkeit, Elasticität, Zierlichkeit und Anmuth einbüßte, bis zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts jedoch immer seine fast unbeschränkte Herrschaft in der erzählenden, lehrhaften und dramatischen Poesie behauptete: dieser Vers hatte seitdem den welschen Formen, besonders den leidigen Alexandrinern weichen müssen, bis auch diese wieder, ungefähr seit den Vierzigern des vorigen Jahrhunderts, von den uns noch fremdern Hexametern in ihren Rechten beeinträchtigt wurden; und bloß als Darstellungsform des Gemein-Burlesken hatte sich in Erinnerung an ihn noch der sogenannte, in jenen Zeiten poetischen Hochmuths und unvaterländischer Schönthuerei nur selten zur Anwendung kommende Knittelvers erhalten. Was sich aber mit dieser poetischen Form auch im Neudeutschen anstellen läßt, wenn sich nur die rechte Hand ihrer bemeistert, wie sie sich zum Ausdruck der verschiedensten

Art in der Erzählung, wie im Drama eignet, das hat Goethe bewiesen, der sie zuerst wieder aus der Versunkenheit und der Zurücksetzung emporhob, sie neu beseelte und adelte, indem er sie, um hier anderer Werke aus seiner schönsten Zeit zu geschweigen, für unser Gedicht durchweg und für den ersten Theil des Faust vorzugsweise benutzte. So knüpfte er schon ein lebensvolles Band zwischen unserer ältern und neuern Poesie durch die bloße Wiederaufnahme einer mit Unrecht aufgegebenen Form, die er freilich später, als er sich immer mehr deutschem Geist entfremdete und in seine kleine Welt abschloß, selbst wieder mit fünffüßigen Jamben und Senaren, Hexametern und Ottaven vertauschte, gewiß nicht zum unbedingten Vortheil der volksthümlichen Farbe unserer neuern Poesie überhaupt und kaum zu größerer Sicherung einer nachhaltigen Wirkung seiner eigenen spätern Dichtungen bei der Nachwelt.

Doch es ist endlich Zeit, von den Bemerkungen über Ursprung, Stoff und Form unsers Gedichts zu einer mehr innerlichen Betrachtung desselben überzugehen und den ihm zu Grunde liegenden Gedanken, so wie dessen besondere Gestaltung und Gliederung, wenn auch bloß im Umrisse, hier noch anzudeuten.

Die Absicht Goethe's war offenbar, seiner in Eitelkeit und Selbstverblendung befangenen, die dichterische Größe der Vorzeit verkennenden Mitwelt gegenüber die innige Ueberzeugung von der wahren Dichternatur und dem echten Dichterberuf Hans Sachsens auszusprechen, wie er bereits einige Jahre zuvor in seinen unvergleichlich schönen Worten zum Andenken Erwins von Steinbach das Verständniß über die Herrlichkeit einer lange schmählich verkannten Kunst des alten Deutschlands und über das Verdienst eines ihrer größten Meister eröffnet hatte.

Wir sehen Hans Sachs zuerst in der Umgebung seines bürgerlichen Berufs: geschmückt mit seinem Feierkleide, will er am Sonntag ausruhen von der Arbeit der Woche; aber mit dem Eintritt der äußern Ruhe meldet sich bei ihm eine innere Regsamkeit; die Frühlingssonne, deren erwärmender Strahl überall in der Natur neues Leben hervorlockt, dringt auch ihm ans Herz und erweckt in ihm eine kleine Welt, die sich von ihm

loszuringen strebt in selbständiger Gestaltung. Neben seinem bürgerlichen Beruf, dem die Woche geweiht ist, fühlt er sich also noch zu anderer Thätigkeit getrieben in den Stunden der Erholung, vornehmlich in der Stille des Sonntages.

So sind uns in wenigen Versen der Stand, dem die Hauptfigur des Bildes angehört, der Ort, die Zeit und die Stimmung, worin sie sich befindet, auf das lebendigste geschildert. Der nächste kleine Abschnitt des Gedichts ertheilt ihr zuvörderst die Eigenschaften, die dem Dichter angeboren sein müssen, ohne die er gar nicht gedacht werden kann:

Er hätt' ein Auge treu und klug
Und wär' auch liebevoll genug,
Zu schauen manches klar und rein
Und wieder alles zu machen fein;
Hätt' auch eine Zunge, die sich ergoß
Und leicht und fein in Worte floß;
Deß thäten die Musen sich erfreun,
Wollten ihn zum Meistersänger weihn.

Durch die beiden letzten Verse werden wir schon auf die Erscheinung der übrigen Gestalten, die allmählich die Scene einnehmen sollen, vorbereitet: sie weihen den Jüngling, der noch nicht weiß, was er mit der in ihm sich regenden Welt anfangen soll, zum Dichter. Zuerst erscheint die Ehrbarkeit, sonst auch Großmuth oder Rechtfertigkeit geheißen: wir würden prosaischer sagen können, die praktisch verständige Sittlichkeit, wie sie in dem Leben und der Zucht des ehrsamen Bürgerstandes der Stadt Nürnberg Fleisch und Bein gewonnen hatte, und der Hans Sachs in seinen Werken vor allen übrigen Tugenden das Wort redet:

Da tritt herein ein junges Weib ꝛc.

Sie verbürgt ihm den klaren Sinn in dem Weltwirrwesen; sie gibt ihm das rechte Maaß in allem Urtheil über das, was Recht und Unrecht heißt; sie verspricht ihm die heitere Laune da, wo Andere bärmlich sich beklagen, damit er seine Sache schwankweis fürtragen könne; sie gebietet ihm, auf Ehr' und Recht zu halten, grad und schlicht zu sein, Frömmigkeit und Tugend zu preisen, das Böse mit seinem Namen zu heißen; sie fordert ihn auf, mit derben festen, kecken Strichen die Welt zu schildern, wie sie ist, und wie Albrecht Dürer sie gesehen habe; sie verheißt ihm

Art in der Erzählung, wie im Drama eignet, das hat Goethe bewiesen, der sie zuerst wieder aus der Versunkenheit und der Zurücksetzung emporhob, sie neu beseelte und adelte, indem er sie, um hier anderer Werke aus seiner schönsten Zeit zu geschweigen, für unser Gedicht durchweg und für den ersten Theil des Faust vorzugsweise benutzte. So knüpfte er schon ein lebensvolles Band zwischen unserer ältern und neuern Poesie durch die bloße Wiederaufnahme einer mit Unrecht aufgegebenen Form, die er freilich später, als er sich immer mehr deutschem Geist entfremdete und in seine kleine Welt abschloß, selbst wieder mit fünffüßigen Jamben und Senaren, Hexametern und Ottaven vertauschte, gewiß nicht zum unbedingten Vortheil der volksthümlichen Farbe unserer neuern Poesie überhaupt und kaum zu größerer Sicherung einer nachhaltigen Wirkung seiner eigenen spätern Dichtungen bei der Nachwelt.

Doch es ist endlich Zeit, von den Bemerkungen über Ursprung, Stoff und Form unsers Gedichts zu einer mehr innerlichen Betrachtung desselben überzugehen und den ihm zu Grunde liegenden Gedanken, so wie dessen besondere Gestaltung und Gliederung, wenn auch bloß im Umrisse, hier noch anzudeuten.

Die Absicht Goethe's war offenbar, seiner in Eitelkeit und Selbstverblendung befangenen, die dichterische Größe der Vorzeit verkennenden Mitwelt gegenüber die innige Ueberzeugung von der wahren Dichternatur und dem echten Dichterberuf Hans Sachsens auszusprechen, wie er bereits einige Jahre zuvor in seinen unvergleichlich schönen Worten zum Andenken Erwins von Steinbach das Verständniß über die Herrlichkeit einer lange schmählich verkannten Kunst des alten Deutschlands und über das Verdienst eines ihrer größten Meister eröffnet hatte.

Wir sehen Hans Sachs zuerst in der Umgebung seines bürgerlichen Berufs: geschmückt mit seinem Feierkleide, will er am Sonntag ausruhen von der Arbeit der Woche; aber mit dem Eintritt der äußern Ruhe meldet sich bei ihm eine innere Regsamkeit; die Frühlingssonne, deren erwärmender Strahl überall in der Natur neues Leben hervorlockt, dringt auch ihm ans Herz und erweckt in ihm eine kleine Welt, die sich von ihm

loszuringen ſtrebt in ſelbſtändiger Geſtaltung. Neben ſeinem bürgerlichen Beruf, dem die Woche geweiht iſt, fühlt er ſich alſo noch zu anderer Thätigkeit getrieben in den Stunden der Erholung, vornehmlich in der Stille des Sonntages.

So ſind uns in wenigen Verſen der Stand, dem die Hauptfigur des Bildes angehört, der Ort, die Zeit und die Stimmung, worin ſie ſich befindet, auf das lebendigſte geſchildert. Der nächſte kleine Abſchnitt des Gedichts ertheilt ihr zuvörderſt die Eigenſchaften, die dem Dichter angeboren ſein müſſen, ohne die er gar nicht gedacht werden kann:

Er hätt' ein Auge treu und klug
Und wär' auch liebevoll genug,
Zu ſchauen manches klar und rein
Und wieder alles zu machen fein;
Hätt' auch eine Zunge, die ſich ergoß
Und leicht und fein in Worte floß;
Deß thäten die Muſen ſich erfreun,
Wollten ihn zum Meiſterſänger weihn.

Durch die beiden letzten Verſe werden wir ſchon auf die Erſcheinung der übrigen Geſtalten, die allmählich die Scene einnehmen ſollen, vorbereitet: ſie weihen den Jüngling, der noch nicht weiß, was er mit der in ihm ſich regenden Welt anfangen ſoll, zum Dichter. Zuerſt erſcheint die Ehrbarkeit, ſonſt auch Großmuth oder Rechtfertigkeit geheißen: wir würden proſaiſcher ſagen können, die praktiſch verſtändige Sittlichkeit, wie ſie in dem Leben und der Zucht des ehrſamen Bürgerſtandes der Stadt Nürnberg Fleiſch und Bein gewonnen hatte, und der Hans Sachs in ſeinen Werken vor allen übrigen Tugenden das Wort redet:

Da tritt herein ein junges Weib ꝛc.

Sie verbürgt ihm den klaren Sinn in dem Weltwirrweſen; ſie gibt ihm das rechte Maaß in allem Urtheil über das, was Recht und Unrecht heißt; ſie verſpricht ihm die heitere Laune da, wo Andere bärmlich ſich beklagen, damit er ſeine Sache ſchwankweis fürtragen könne; ſie gebietet ihm, auf Ehr' und Recht zu halten, grad und ſchlicht zu ſein, Frömmigkeit und Tugend zu preiſen, das Böſe mit ſeinem Namen zu heißen; ſie fordert ihn auf, mit derben feſten, kecken Strichen die Welt zu ſchildern, wie ſie iſt, und wie Albrecht Dürer ſie geſehen habe; ſie verheißt ihm

endlich, der Natur Genius solle ihn an die Hand nehmen und ihn über die engen Grenzen seiner Vaterstadt hinausführen, damit er die Welt in ihrer bunten Mannigfaltigkeit und rastlosen Beweglichkeit kennen lerne: das Alles aber solle er dem Menschenvolk zu Lehre und Warnung aufschreiben.

Wie hier unser Meister in die ihn umgebende bürgerliche Welt eingeführt, und wie ihm das Auge für die Natur geöffnet wird, daß er sich in beiden heimisch fühle, aus beiden reichen Stoff zur Darstellung schöpfe: so trägt ihm von der andern Seite ein altes Weiblein:

Man nennet sie Historia, Mythologia, Fabula,

in der heiligen und Profangeschichte, in der Sage, in Romanen, Novellen, Fabeln, Schwänken, Märchen aus alter und neuer Zeit eine Fülle anderer Gegenstände zu, an denen er sich versuchen soll, und an denen er sich auch wirklich versucht hat: denn selten hat wohl ein Dichter eine so umfassende Belesenheit in derartigen Dingen besessen und sich daraus so viel zu seinen poetischen Zwecken angeeignet, als Hans Sachs. Wie es hier auch lautet:

Unser Meister das all ersicht
Und freut sich dessen wundersam,
Denn es dient sehr in seinen Kram.
Von wannen er sich eignet sehr
Gut Exempel und gute Lehr,
Erzählt das eben fix und treu,
Als wär' er selbst gesin dabei. —
Sein Geist war ganz dahin gebannt,
Er hätt' kein Auge davon verwandt,
Hätt' er nicht hinter seinem Rucken
Hören mit Klappern und Schellen spucken.

Es ist die Schalkheit, der Scherz, der Humor, der hier im Narrenkleide alle Thorheit bewältigt hat und sie an einem Seile sich nachzieht: jener gutmüthige, über die Gebrechen und Schwächen der Menschen nie bitter, sondern nur heiter und launig spottende Witz, der Hans Sachsen so wohl steht, und worin er in unsrer Litteratur nur wenige seines Gleichen haben ürfte.

So ist unser Meister mit allem ausgestattet, dessen der Dichter bedarf, um seinen Werken Gehalt zu geben; aber noch fehlt ihm die höchste Eigenschaft, die Gabe des Gestaltens. Diese empfängt er von

der Muse, die auf einer Wolke Saum zu ihm niedersteigt, nicht die heidnische, sondern heilig anzuschauen, wie ein Bild unsrer lieben Frauen.

Die umgibt ihn mit ihrer Klarheit
Immer kräftig wirkender Wahrheit.
Sie spricht: Ich komm um dich zu weihn,
Nimm meinen Segen und Gedeihn!
Das heilig Feuer, das in dir ruht,
Schlag aus in hohe lichte Glut! —
Doch daß das Leben, das dich treibt,
Immer bei holden Kräften bleibt,
Hab ich deinem innern Wesen
Nahrung und Balsam auserlesen,
Daß deine Seel sei wonnereich
Einer Knospe im Thaue gleich.

Die Liebe ist es, die sanft und mild wärmende der Gatten, in stiller, behaglicher Häuslichkeit, die dem Dichter diese holden, nie versiegenden Kräfte, diese ewige Jugend des Herzens verleihen soll, und die ihm auch wirklich in einer ein und vierzigjährigen Ehe zu Theil ward. Noch sieht er seine geliebte Kunigunde erst im eng umzäumten Garten,

Am Bächlein, beim Hollunderstrauch;
Mit abgesenktem Haupt und Aug
Sitzt unter einem Apfelbaum
Und spürt die Welt rings um sich kaum,
Hat Rosen in ihren Schooß gepflückt
Und bindet ein Kränzlein sehr geschickt,
Mit hellen Knospen und Blättern drein:
Für wen mag wohl das Kränzel sein?
So sitzt sie in sich selbst geneigt,
In Hoffnungsfülle ihr Busen steigt,
Ihr Wesen ist so ahndevoll,
Weiß nicht, was sie sich wünschen soll,
Und unter vieler Grillen Lauf
Steigt wohl einmahl ein Seufzer auf.

Aber die Zeit wird kommen, wo er manches Schicksal wirrevoll

An ihrem Auge sich lindern soll;
Der durch manch wonniglichen Kuß
Wiedergeboren werden muß,
Wie er den schlanken Leib umfaßt,
Von aller Mühe findet Rast,

Wie er ins liebe Aermlein sinkt,
Neue Lebenstag' und Kräfte trinkt.
Und ihr kehrt neues Jugendglück,
Ihre Schalkheit kehret ihr zurück.
Mit Necken und manchen Schelmereien
Wird sie ihn bald nagen, bald erfreuen.
So wird die Liebe nimmer alt,
Und wird der Dichter nimmer kalt!

So hat sich des Meisters Unruhe, mit der er den Sonntagsmorgen begrüßte, allgemach zu einem heimlichen Glücke abgeklärt. Wir aber wollen ihm den „ewig jung belaubten Eichenkranz," den der Dichter über ihm im Bilde hoch in den Wolken schweben sah, und den er ihm zuerst mit geweihter Hand aufdrückte, wir wollen ihm denselben nicht wieder rauben lassen und mit ausrufen:

In Froschpfuhl all das Volk verbannt,
Das seinen Meister je verkannt!

Ueber

das neudeutsche Gelegenheitsgedicht,

mit besonderer Beziehung

auf

Goethe's Elegie „Euphrosyne."

Goethe nennt einmal das Gelegenheitsgedicht die erste und echteste aller Dichtarten[1]). Gewiß nicht mit Unrecht, sobald wir darunter ein Werk zu verstehen haben, das nicht bei diesem oder jenem Anlaß nach bloß willkürlicher Selbstbestimmung des Verfassers gemacht, sondern das zufolge einer von außen her gekommenen Anregung des Gemüths als deren natürlichster und unmittelbarster Ausdruck gleichsam von selbst in dem Dichter entstanden ist und durch die bildende Phantasie sinnlich belebte Gestalt erhalten hat.

Goethe bedauert aber zugleich, daß der Mißbrauch, der mit dem Gelegenheitsgedicht eine lange Zeit in Deutschland getrieben worden, die Nation noch immer nicht zu einem Begriff von dem hohen Werthe desselben habe gelangen lassen.

Hierin werden wir ihm unbedingt beistimmen dürfen. Bis auf den heutigen Tag verbinden wir mit diesem Wort gemeiniglich eine sehr niedrige Vorstellung: wir denken dabei kaum an eine andere Art poetischer Erzeugnisse, als an jene Stücke, die auf den engen, der dichterischen Bildkraft nur geringen Spielraum gewährenden Kreis beschränkt sind, welcher durch unsere bürgerlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse zu vornehmen Gönnern, durch Freuden- und Trauerfälle uns nahe stehender Menschen, durch festliche Anlässe in kleineren und größeren Gemeinden und Genossenschaften, und was dem ähnlich ist, beschrieben wird.

---

1) Werke 25, S. 289.

Gleichwohl lassen sich noch ganz andere Anregungen zur Gelegenheitspoesie denken und darum auch ganz andere Gelegenheitsgedichte als die, welche sich aus dem Boden so ganz persönlicher und klein-bürgerlicher Verhältnisse zu entwickeln vermögen. Es wird dabei alles auf den Geist und das Leben der Zeit ankommen, welcher die Dichter zunächst angehören, und auf die Stellung, welche sie in ihrer Besonderheit der Allgemeinheit des Volksgeistes und des Volkslebens gegenüber einnehmen. Je frischer, je kräftiger und je regsamer der eine, je rühriger, thatenreicher und großartiger das andere ist, und je mehr die Dichter selbst von jenem sich erfüllt und gehoben fühlen, je näher diesem stehen und es auf sich wirken lassen: desto reicher und mannigfaltiger, desto gehaltvoller und bedeutender wird auch die Gelegenheitspoesie einer Nation in einer solchen Zeit sein können und sein müssen. Umgekehrt, ist das Leben eines Volks gesunken, sein Geist gebunden und unkräftig, und sieht sich der Dichter mit den Anregungen zu seinen Hervorbringungen nur auf den engen Bereich kleinlicher Lebensverhältnisse hingewiesen: so wird die Gelegenheitspoesie verkümmern und immer sichtlicher den Charakter spießbürgerlicher Herkömmlichkeit annehmen.

In diesem Charakter, in dem sich auch noch ein starker Zug gelehrter Pedanterei hervorthut, erscheint die unsrige während der Zeit, die Goethe im Auge hat, wenn er bemerkt, das Gelegenheitsgedicht sei bei uns allmählich auf einen Grad verächtlich geworden, daß die Nation noch immer nicht zu dem Begriff von der hohen Würde desselben gelangen könne.

Die altdeutsche Poesie, wie ich bereits anderwärts bemerkt habe[2]), war in ihrer Entwickelung bis ins dreizehnte Jahrhundert naturgemäß von volksthümlicher Allgemeinheit zu standesmäßiger und individueller Besonderheit, von der objectiven zu subjectiven Darstellungsformen, vom Volksepos zu der erzählenden, lyrischen und didactischen Kunstdichtung des Hofes oder der feinen Welt vorgeschritten. Die

2) Grundriß der Gesch. d. d. National-Litteratur 1, S. 597, Anmerk.

neudeutsche schlug vom Beginne des siebzehnten Jahrhunderts gerade den entgegengesetzten Weg ein: alles hob hier zuerst durch und für einzelne Stände, d. h. die gelehrt-gebildeten an, innerhalb ihrer besonderen Lebenskreise und Verhältnisse, abgetrennt von dem allgemeinen Volksleben, und ein einzelner Mann, Martin Opitz, war dabei lange Zeit Gesetzgeber und Vorbild. So trat die Persönlichkeit der Dichter, die im Volksepos eine bescheidene Zurückgezogenheit beobachtet hatte, hier mit allen ihren subjectiven Ansichten, besondern Neigungen und Bedürfnissen, mit der ganzen Engherzigkeit ihrer Bestrebungen und Anliegen gleich von vorn herein breit in den Vordergrund der neuern Poesie, und das Gelegenheitsgedicht in seinen verschiedenen Arten und Formen, schon lange vorbereitet, theils in der deutschen Poesie der Höfe und des Volks, theils und vorzüglich in der lateinischen des Gelehrtenstandes, überflügelte nun auf ein Jahrhundert alle andern poetischen Gattungen.

Schon vor Opitz hatten einzelne gelehrt-gebildete Männer von der damals herrschenden Sitte ihres Standes, nur in lateinischer Sprache zu dichten, Ausnahmen gemacht. Sie führten die vaterländische Poesie, die sie in voller Verwilderung vorfanden, zuerst, so zu sagen, in eine Vorschule, aus der sie bald nachher in Opitzens Lehre kommen sollte. Bereits damals wurden unter den Gattungen, welche die Gelehrten aus den Händen der Volksdichter empfiengen, die von objectiverem Charakter, die vorzugsweise in Sage und Geschichte und in den Verhältnissen des öffentlichen Lebens wurzelten, sehr vernachlässigt, wogegen die von mehr subjectiver Natur, worin für den Ausdruck individueller Empfindung, für lehrhafte, betrachtende und beschreibende Darstellungen der weiteste Spielraum war, und worin auch die an persönliche Verbindungen und Beziehungen sich lehnende Gelegenheitsdichterei den ihr günstigsten Boden fand, immer mehr bevorzugt wurden.

Opitz, dessen Ruhm mit dem Jahr 1624 anhob, eiferte zwar gegen die elenden Reimereien, die Feilheit der Lohn- und Bettelpoeten, die er vorfand, und gegen den Unfug, den sie mit ihrer Gelegenheitspoesie

trieben; allein er stieg selbst oft genug aus seiner vornehmen Höhe zu Gelegenheitsgedichten herab, die sich um die kleinlichsten Interessen drehten und größtentheils in nichts anderm bestanden, als in Beglückwünschungen und Beileidsbezeugungen bei den täglich vorfallenden und sich in der Hauptsache stäts gleichbleibenden Ereignissen des Familienlebens. Eine Zeit lang boten sich in dem bewegten, ja stürmischen Leben der Zeit noch Anlässe genug zu einer höhern Gelegenheitsdichtung, die ihre Wirkungen über den engen Kreis des Hauses, der Verwandtschaft und der Freundschaft hinaus in die Mitte des Volks und an die Herzen der Hohen und Niedern tragen konnte. Und wirklich finden wir aus der ersten Hälfte des dreißigjährigen Krieges von Opitz, Weckherlin, Flemming, Gryphius u. A. verschiedene größere und kleinere Stücke der Art, welche durch die Thaten der gleichzeitigen Helden, namentlich Gustav Adolfs, angeregt und aus den großen Interessen des Tages erwachsen waren. Allein die Schlacht bei Lützen und deren Folgen machen hierin eine scharfe Grenzscheide. Noch schneller, als das deutsche Nationalleben von da an gebrochen und auf lange hin gelähmt ward, brach die höhere und lebensvollere Gelegenheitspoesie ab. Die unglückliche Lage des Vaterlandes bot nur Anlaß zu Klagen dar. Die Dichter gewöhnten sich nach und nach daran, die Theilnahme von den allgemeinen Angelegenheiten der Nation oder ihrer religiösen Partei abzulenken und sie nur den Angelegenheiten einzelner Höfe, Gemeinden und Körperschaften, oder bestimmter Familien und Personen zuzuwenden. So mußten Begebnisse in befreundeten Häusern, Geburtstage, Kindtaufen, Hochzeiten und Sterbefälle, Erhebung zu staatlichen und bürgerlichen Aemtern oder academischen Würden, und was dergleichen mehr war, schon von Wichtigkeit sein, noch mehr das Thun der Großen, wo es im geringsten aus dem Gleise der alltäglichen Lebensgewohnheiten ausbog, vornehmlich aber Feste an Höfen und in größern Städten. Das waren also die Stoffe für das Gelegenheitsgedicht, die in stäter Wiederkehr mit unermüdlicher Ausdauer in einer unübersehbaren Reihe von Oden, Liedern und Sonetten, von Cantaten und Serenaten, von dramatischen Festspielen und hochtrabenden

Preisgesängen behandelt wurden. Als man sich dem Schlusse des siebzehnten Jahrhunderts näherte, hatte die Neigung zu dieser äußerst dürftigen und alles höhern Gehalts entbehrenden Dichterei eher zu- als abgenommen. Man muß einen Blick in die Bücher dieser Zeit werfen, welche Anleitung zur Poesie ertheilen sollen und von den Regeln handeln, die bei der Abfassung von Gedichten zu beobachten seien, um eine Vorstellung von der mechanischen Art zu bekommen, in der man beim Dichten überhaupt und bei der Verfertigung von Gelegenheitsstücken insbesondere verfuhr. Alles, was diese Bücher über die Erfindung, Anordnung und Ausführung eines Gedichts vorschreiben, ist von einer unglaublichen Seichtigkeit und Plattheit und beweist, daß man das Dichten mit ähnlichen Vorschriften und Mitteln beibringen zu können meinte, die noch heutiges Tages in gewissen Büchern zur Einschulung in die gangbaren Formen von Geschäfts-, Glückwünschungs- und Condolenzschreiben dienen sollen. Zugleich kann man aus der Ausführlichkeit, womit die Verfasser dieser Anleitungen zur Poesie in dem Abschnitt von der dichterischen Erfindung die verschiedenen Arten des gewöhnlichen Gelegenheitsgedichts behandelt haben, entnehmen, welche Wichtigkeit man denselben zu jener Zeit beilegte. Alle Formen und Gattungen der Poesie wurden ihm dienstbar gemacht. Man wählte z. B. öfter zu Glückwünschen bei Hochzeiten, bei academischen und bürgerlichen Beförderungen und ähnlichen Anlässen die Formen der Satire, der poetischen Epistel und des Hirtengedichts; und nicht minder häufig wurden, besonders auf der Scheide des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, die verschiedenen Mittelformen zwischen der musikalischen Lyrik und dem musikalischen Drama benutzt, wenn bürgerliche oder höfische Feste durch die Dichtkunst verherrlicht werden sollten: die meisten Cantaten, Serenaten, Pastorelle, Maskeraden und Ballete — denn auch dieß waren Dichtarten — verdanken solchen Anlässen ihre Entstehung. Die Hauptform blieb jedoch fortwährend das unsangbare Lied oder die nicht für die Composition bestimmte Ode.

Es dauerte länger als ein volles Jahrhundert, bis die Gelegen-

heitsdichterei, wie sie seit dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts geübt worden war, in so tiefe Verachtung sank, daß sich die Dichter, die der alten Zeit den Rücken wandten und neue Bahnen suchten, entweder völlig von ihr lossagten, oder sich nur noch selten und unter ganz besondern Umständen mit ihr abgaben. So erlosch sie zwar nicht schlechthin, verschwand aber wenigstens aus der Litteratur fast ganz gegen das Jahr 1740: Gottsched und seine ihm treu bleibenden Schüler waren ihre letzten Pfleger; Haller und Drollinger waren ihr schon abhold; Hagedorn hatte sie nur in seinen Jugendjahren geübt, als sein Talent mehr gereift war, gab er sich nicht mehr mit ihr ab. Als die jungen Dichter in Leipzig zur Herausgabe der Bremer Beiträge zusammentraten und Gleim mit seinen Freunden in Halle den ersten Anlauf in der Poesie nahm, war unter ihnen von der althergebrachten Gelegenheitsdichtung nicht mehr die Rede. Auf diese Zeit deutet Goethe in der vorhin angezogenen Bemerkung hin.

Indeß, wie ich auch schon erwähnt habe, bedauert er, daß das Gelegenheitsgedicht bei uns in eine so tiefe Verachtung habe sinken können. Indem er es als die erste und echteste aller Dichtarten bezeichnet, legt er ihm an und für sich eine Bedeutung bei, die ihm, wo von seiner eigensten Natur die Rede ist, durch den Irrthum seiner Pfleger und durch den Mißbrauch, den sie damit getrieben, nicht verloren gehen kann. Ich werde alsbald eine Erscheinung in unserer neuern Litteratur anzuführen haben, die als der erste Pulsschlag des wieder geweckten Nationalgefühls in der Poesie des vorigen Jahrhunderts angesehen werden muß, die ganz eigentlich in Gelegenheitsgedichten besteht, dem Inhalt wie der Behandlung nach, und die der deutscheste Mann und zugleich der größte Reformator des deutschen Geisteslebens im vorigen Jahrhundert sogleich für *das* erkannte, als *das* begrüßte, was sie wirklich war. Zuvor nur noch einige Bemerkungen.

Daß sich unter der unübersehbaren Menge der aus dem siebzehnten und dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts überlieferten Preis-, Ehren-, Dank-, Glückwunsch-, Trost- und Condolenzgedichte, kurz

Gelegenheitsgedichte jeder Art, ſo elend ſie im Ganzen auch ſind, doch hin und wieder ein Stück von echterm Korn und tieferm Gehalt findet, von einer gewiſſen Eigenthümlichkeit der Anlage und Ausführung, wird jeder gern zugeben, der mit der poetiſchen Litteratur dieſes Zeitraumes etwas genauer bekannt geworden iſt. Ich habe ſchon einige Dichter aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges namhaft gemacht, die uns verſchiedene hierherfallende Stücke weltlichen Inhalts hinterlaſſen haben, in denen ſich ein ſchwungvollerer, über die gemeine Dichtmanier hinausgehender Geiſt kund gibt. Unter den Spätern ragt vor allen übrigen, ſo ſelten er ſich auch auf der reinen Höhe der lyriſchen Kunſt zu erhalten vermag, Chr. Günther hervor: daß er, vermöge ſeiner ausgezeichneten Gabe zu individualiſieren, alle Zuſtände durchs Gefühl zu erhöhen und mit paſſenden Geſinnungen, Bildern, hiſtoriſchen und fabelhaften Ueberlieferungen zu ſchmücken, ſelbſt dem gemeinen Gelegenheitsgedicht einen innern Werth zu verleihen wußte, hat ihm ſchon Goethe nachgerühmt [3]).

Im vortheilhafteſten Lichte erſcheint uns die Poeſie des ſiebzehnten Jahrhunderts, wenn wir ſie von der Seite des geiſtlichen Liedes ins Auge faſſen. Die geiſtliche Liederdichtung war in dieſer Zeit eine Sache des Herzens, die weltliche faſt durchgehends ein bloßes Werk des Verſtandes und ein Spiel des Witzes. Wir werden daher dort viel eher auch auf vortreffliche Gelegenheitsſtücke ſtoßen, als hier. Denn auch die religiöſe Stimmung, wenn ſie ſich in einem wahrhaft dichteriſchen Gebilde vom Gemüth ablöſen und verkörpern ſoll, wartet auf Anregung; je bedeutender dieſe iſt, deſto leichter wird die poetiſche Begabung ſich auch hier in dem Liede ausſtrömen können, deſto lebensvollere Geſtalt wird die fromme Empfindung annehmen.

Wer kennt nicht Paul Gerhardts Lied, „Befiehl Du deine Wege“, oder die Lieder „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ und „In allen meinen Thaten“, jenes von Georg Neumark, dieſes von Paul Flemming: ſie gehören alle drei zu den werthvollſten Edelſteinen unſerer kirchlichen

3) Werke 25, S. 81.

Dichtung. Das erste hat lange für ein ganz eigentliches Gelegenheitsgedicht gegolten, und wenn seine Entstehung, wie sie gewöhnlich berichtet wird, jetzt auch als nicht geschichtlich erwiesen ist[4]), so ist sie doch durch die Sage im Glauben des Volkes geheiligt. Daß Neumark sein Lied dichtete, als er in der drückendsten Lage und größten Noth Hülfe fand und seine nächste Zukunft gesichert sah, ist erwiesen, wenn auch die besondern Umstände, unter denen Gott ihm Hülfe sandte, anders waren, als sie gemeiniglich erzählt werden[5]). Und nicht minder bekannt und geschichtlich beglaubigt ist es, daß Flemming seinen Gesang zum Theil beim Beginn seiner Reise nach Persien, zum Theil während derselben verfaßt hat, als er großen Gefahren entgegengieng und sie zu bestehen hatte[6]).

Der tiefe Stand, auf dem wir die weltliche Poesie des siebzehnten Jahrhunderts überhaupt und das Gelegenheitsgedicht insbesondere finden, schreibt sich vornehmlich von der tiefen Gesunkenheit des damaligen deutschen Lebens her. So wie in dieses ein Aufschwung kam, fieng auch die Dichtung an sich schnell von ihrer Erniedrigung zu erheben. Jenes geschah im siebenjährigen Kriege, und die Thaten Friedrichs des Großen waren es, welche die Geister im Volk zuerst zu einer höhern Regsamkeit weckten.

„Betrachtet man genau", sagt Goethe[7]), „was der deutschen Poesie (bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts herein) fehlte, so war es ein Gehalt und zwar ein nationaler; an Talenten war niemals Mangel. — Der erste wahre und höhere Lebensgehalt kam in sie durch Friedrich den Großen und die Thaten des siebenjährigen Krieges. — Die Kriegslieder, von Gleim angestimmt, behaupten deswegen einen so hohen Rang unter den deutschen Gedichten, weil sie mit und in der That entsprungen sind und noch überdieß, weil an ihnen die glückliche Form,

---

4) Vgl. Leben und Lieder von Paulus Gerhardt. Herausgeg. v. E. C. G. Langbecker, Berlin 1841. S. 432 f. — 5) Vgl. Weimarisches Jahrbuch für d. Sprache und Litt. Herausgeg. von Hoffmann und Schade, Bd. 3, S. 176 ff. — 6) Vgl. W. Wackernagel, d. Lesebuch 2, S. XIV, Anm. 2. — 7) Werke 25, S. 80; 103 f.

als hätte sie ein Mitstreitender in den höchsten Augenblicken hervorgebracht, uns die vollkommenste Wirksamkeit empfinden läßt."

Dieß ist die Erscheinung, die ich vorhin im Sinne hatte und die Lessing so freudig begrüßte. Die Kriegs- oder Grenadierlieder Gleims sind die ersten wahren Gelegenheitsgedichte von einem höheren Gehalt in unserer neuern weltlichen Poesie. Ihnen haben sich im Laufe der Zeit andere verwandten Inhalts angeschlossen: aus der Zeit jenes Krieges namentlich noch verschiedene Oden von Ramler, die aber wegen ihrer gelehrten Behandlung und besonders wegen der mythologischen Ausschmückung der Unmittelbarkeit und Naturwahrheit der gleimschen Lieder und darum auch der Volksmäßigkeit entbehrten; aus dem Befreiungskriege die Lieder von Schenkendorf, Arndt und Andern. Indeß ist das höhere und edlere Gelegenheitsgedicht doch auch im Laufe der letzten hundert Jahre nicht zu der Pflege und Ausbildung gelangt, wie es zu wünschen wäre. Die Schuld davon liegt einestheils in dem Bildungsgange, den unsere neuere Poesie auch noch seit der Zeit ihrer, besonders durch Lessing bewerkstelligten Reform inne gehalten hat, anderntheils an der Beschaffenheit des nationalen Lebens, durch welche dieser Bildungsgang vorzüglich mit bedingt worden ist. Hätte sich unsere schöne Litteratur aus einem großen, thatenreichen Leben der ganzen deutschen Nation wie eine natürliche Geistesblüthe derselben entwickelt, begünstigt von der Oeffentlichkeit staatlicher Verhältnisse und Handlungen, wurzelnd in dem Allgemeingefühl der heimischen Sitte, Geschichte und Sage und der ganzen Volkseigenthümlichkeit, ein Besitzthum, zu dessen Genuß allen im Volk die Thüre geöffnet gewesen: so würde auch das Gelegenheitsgedicht bei uns viel reichere und großartigere Bildungen eingegangen sein. So aber ist unsere neuere Poesie in dem Besten, was sie uns zu bieten vermag, zum allergrößten Theil nur auf dem Grunde des Geisteslebens einiger hochbegabten Individuen erwachsen, die ihre Natur zu dichterischer Thätigkeit trieb, nicht auf dem Grunde eines geistig gehobenen Volkslebens. Und darum ist das Gelegenheitsgedicht auch in neuerer Zeit immer viel mehr als eine artige Zierpflanze

zur Ausschmückung des Hauses gepflegt worden, denn in der frischen Luft eines öffentlichen Lebens zu einem stattlichen Baume aufgeschossen, an dessen Blüthen und Früchten sich die ganze Nation erfreuen und laben könnte.

Doch daß der wahre Dichter hier auch in engem Kreise bloß persönlicher Bezüge das Entzückendste für jedes unbefangene, der reinen Schönheit unverschlossene Gemüth zu schaffen und ihm eine höhere, allgemeinere Bedeutung zu verleihen vermag, hat uns Goethe selbst in mehreren seiner lyrischen Gedichte, hat er uns insbesondere in seiner unvergleichlichen Elegie „Euphrosyne" bewiesen. — Zur Vergegenwärtigung der Umstände, unter denen sie entstanden ist und zu ihrem sachlichen Verständniß diene Folgendes.

Das Gedicht, welches diese Ueberschrift führt, ist dem Andenken einer jungen, lernbegierigen und liebenswürdigen Schauspielerin gewidmet, deren Bildung der Dichter sich mit vollster Neigung unterzogen hatte, und die ein früher Tod von der Bühne abrief, auf der sich ihr schönes Talent so eben erst zur Blüthe entfaltet hatte.

Seit dem Jahr 1784, berichtet uns Goethe in seinen Tag- und Jahresheften[8]), hatte in Weimar die Gesellschaft Bellomo's gespielt; 1791 verließ sie diese Stadt, und Goethe übernahm nun selbst die Leitung des Hoftheaters. Jene Gesellschaft „war aus Ober-Deutschland gekommen, und man hatte sich mit jenem Dialect im Dialog, um des guten Gesanges willen, befreundet. Nun waren die Stellen der Abziehenden desto leichter zu ersetzen, weil man die Theater von ganz Deutschland zur Auswahl vor sich sah. Breslau und Hannover, Prag und Berlin sendeten uns tüchtige Mitglieder, die sich in kurzer Zeit in einander einspielten und einsprachen und gleich von Anfang viele Zufriedenheit gewährten. Sodann blieben auch von jener abziehenden Gesellschaft verdienstvolle Individuen zurück. Kurz vor der Veränderung starb ein sehr schätzbarer Schauspieler, Neumann; er hinterließ uns eine vierzehnjährige Toch-

8) Werke 31, S. 17 ff.

ter[9]), das liebenswürdigste, natürlichste Talent, das mich um Ausbildung anflehte. — Bellomo's Repertorium war schon von Bedeutung. Dittersdorfische Opern, Schauspiele aus Ifflands bester Zeit fanden wir und brachten sie nach. Die „„theatralischen Abentheuer““, eine immer erfreuliche Oper, mit Cimarosa's und Mozarts Musik, ward noch vor Ende des Jahrs gegeben; „„König Johann““ aber von Shakspeare war unser größter Gewinn. Christiane Neumann, als Arthur, von mir unterrichtet, that wundervolle Wirkung; alle die übrigen mit ihr in Harmonie zu bringen, mußte meine Sorge sein. Und so verfuhr ich von vorne herein, daß ich in jedem Stück den vorzüglichsten zu bemerken und ihm die andern anzunähern suchte."

Sechs Jahre später, im Herbst 1797, ist Goethe auf einer Reise durch die Schweiz begriffen. Den 28. September ist er über Maria Einsiedel bis auf den Gotthard gelangt. „Den 8. Octbr.", erzählt er[10]), „waren wir wieder zurück. Zum drittenmal besuchte ich die kleinen Cantone, und weil die epische Form bei mir gerade das Uebergewicht hatte, ersann ich einen Tell unmittelbar in der Gegenwart der classischen Oertlichkeit. Eine solche Ableitung und Zerstreuung war nöthig, da mich die traurigste Nachricht mitten in den Gebirgen erreichte. Christiane Neumann, verehlichte Becker, war von uns geschieden; ich widmete ihr die Elegie Euphrosyne. Liebreiches, ehrenvolles Andenken ist alles, was wir den Todten zu geben vermögen"[11]).

In keiner Rolle hatte die junge Künstlerin ihrem Meister mehr genügt, in keiner ihn durch ihr Talent zu höherer Bewunderung hingerissen, als in der des Prinzen Arthur in Shakspeare's „König Johann"[12]). An die Probe, die der ersten Vorstellung dieses Schauspiels voraufgieng,

9) Geb. zu Crossen d. 15. Decbr. 1778, gest. zu Weimar d. 22. Septbr. 1797. — 10) Werke 31, S. 75 f. — 11) Die Elegie wurde gleich im October 1797 begonnen, aber erst im Juni des folgenden Jahres vollendet (Werke 43, S. 234; Briefe von und an Goethe ꝛc. Herausgeg. von Riemer S. 65 und Riemer, Mittheil. über Goethe 2, S. 561 f.). Sie erschien zuerst in Schillers Musenalmanach für 1799. — 12) Wahrscheinlich nach einer für das Theater eingerichteten Bearbeitung der Uebersetzung von Wieland und Eschenburg.

und die Goethe selbst leitete, und an das, was sich während dieser Probe zwischen ihr und dem Dichter zugetragen hatte, erinnerte er sich vorzüglich lebhaft, als er das Andenken seiner jungen Freundin zu feiern gedachte. Diese Erinnerung und die dichterische Gestaltung derselben macht einen wesentlichen Bestandtheil der Elegie aus. Vergegenwärtigen wir uns also, um das dahin Bezügliche gleich zu verstehen, zunächst den Inhalt des shakspeare'schen Schauspiels, so weit er das Schicksal des Prinzen Arthur betrifft.

Johann, ein Sohn Heinrichs II. von England, hat nach dem Tode seines ältesten Bruders, Richards I., mit dem Beinamen Löwenherz, den englischen Königsthron in Besitz genommen, dem Anrecht zuwider, welches der Sohn seines andern Bruders, des Herzogs Gottfried, darauf hat. Dieser Sohn ist Prinz Arthur, noch ein Knabe und zu der Zeit, wo die Handlung des Stückes beginnt, unter der Obhut seiner Mutter, der Herzogin Constanze, die, unterstützt von dem Könige und dem Dauphin von Frankreich, den Thron für den Knaben in Anspruch nimmt. Zu seinem Unglück geräth dieser in die Gewalt seines Oheims. Derselbe glaubt sich im Besitz der Krone nicht sicher, so lange Arthur lebe: er sucht sich also seiner zu entledigen. Zum Werkzeug der beabsichtigten Unthat hat er seinen Kämmerer, Hubert de Burgh, ausersehen: er soll den Knaben tödten, und Hubert erklärt sich bereit, den Willen seines Herrn zu erfüllen.

Indeß scheint der König seinen Entschluß in etwas geändert zu haben: Arthur soll nur unschädlich gemacht werden. Dieß läßt uns der Dichter vermuthen aus dem, was folgt. Der vierte Act beginnt zu Northampton in einem Zimmer der Burg; Hubert und zwei Aufwärter treten auf:

Hubert. Glüh mir die Eisen heiß, und stell du dann
Dich hinter die Tapete; wenn mein Fuß
Der Erde Boden stampft, so stürzt hervor
Und bind't den Knaben, den ihr bei mir trefft,
Fest an den Stuhl. Seid achtsam! fort und lauscht!

Erster Aufw. Ich hoff', ihr habt die Vollmacht zu der That.

Hub. Unſaubre Zweifel! fürchtet nichts, paßt auf!
(Aufwärter ab.)
Kommt, junger Burſch, ich hab' euch was zu ſagen.
Arthur (tritt auf). Guten Morgen, Hubert.
Hub. Guten Morgen, kleiner Prinz.
Arth. So kleiner Prinz, mit ſolchem großen Anſpruch
Mehr Prinz zu ſein, als möglich. Ihr ſeid traurig.
Hub. Fürwahr, ich war ſchon luſt'ger.
Arth. Liebe Zeit!
Mich dünkt, kein Menſch kann traurig ſein, als ich:
Doch weiß ich noch, als ich in Frankreich war,
Gab's junge Herrn, ſo traurig wie die Nacht,
Zum Spaße bloß. Bei meinem Chriſtenthum!
Wär' ich nur frei und hütete die Schafe,
So lang der Tag iſt, wollt' ich luſtig ſein.
Und das wollt' ich auch hier, beſorgt' ich nicht,
Daß mir mein Oheim noch mehr Leid will thun.
Er fürchtet ſich vor mir und ich vor ihm;
Iſt's meine Schuld denn, daß ich Gottfrieds Sohn?
Nein, wahrlich nicht: und Hubert, wollte Gott,
Ich wär' eu'r Sohn, wenn ihr mich lieben wolltet.
Hub. (beiſeit). Red' ich mit ihm, ſo wird ſein ſchuldlos Plaudern
Mein Mitleid wecken, das erſtorben liegt:
Drum will ich raſch ſein und ein Ende machen.
Arth. Seid ihr krank, Hubert? Ihr ſeht heute blaß:
Im Ernſt, ich wollt', ihr wär't ein wenig krank,
Daß ich die Nacht aufſäß' und bei euch wachte.
Gewiß, ich lieb' euch mehr, als ihr mich liebt. —
Hub. Sein Reden nimmt Beſitz von meinem Buſen. —
Lies, junger Arthur! — (Zeigt ihm ein Papier. Beiſeit)
Nun, du thöricht Waſſer?
Du treibſt die unbarmherz'ge Marter aus?
Ich muß nur kurz ſein, daß Entſchließung nicht
Dem Aug' entfall' in weichen Weibesthränen. —
Könnt ihr's nicht leſen? iſt's nicht gut geſchrieben?
Arth. Zu gut zu ſolcher ſchlimmen Abſicht, Hubert.
Müßt ihr mir ausglühn meine beiden Augen
Mit heißen Eiſen?
Hub. Junger Knab', ich muß.
Arth. Und wollt ihr?
Hub. Und ich will.
Arth. Habt ihr das Herz? Als euch der Kopf nur ſchmerzte,

und die Goethe ſelbſt leitete, und an das, was ſich während dieſer Probe zwiſchen ihr und dem Dichter zugetragen hatte, erinnerte er ſich vorzüglich lebhaft, als er das Andenken ſeiner jungen Freundin zu feiern gedachte. Dieſe Erinnerung und die dichteriſche Geſtaltung derſelben macht einen weſentlichen Beſtandtheil der Elegie aus. Vergegenwärtigen wir uns alſo, um das dahin Bezügliche gleich zu verſtehen, zunächſt den Inhalt des ſhakſpeare'ſchen Schauſpiels, ſo weit er das Schickſal des Prinzen Arthur betrifft.

Johann, ein Sohn Heinrichs II. von England, hat nach dem Tode ſeines älteſten Bruders, Richards I., mit dem Beinamen Löwenherz, den engliſchen Königsthron in Beſitz genommen, dem Anrecht zuwider, welches der Sohn ſeines andern Bruders, des Herzogs Gottfried, darauf hat. Dieſer Sohn iſt Prinz Arthur, noch ein Knabe und zu der Zeit, wo die Handlung des Stückes beginnt, unter der Obhut ſeiner Mutter, der Herzogin Conſtanze, die, unterſtützt von dem Könige und dem Dauphin von Frankreich, den Thron für den Knaben in Anſpruch nimmt. Zu ſeinem Unglück geräth dieſer in die Gewalt ſeines Oheims. Derſelbe glaubt ſich im Beſitz der Krone nicht ſicher, ſo lange Arthur lebe: er ſucht ſich alſo ſeiner zu entledigen. Zum Werkzeug der beabſichtigten Unthat hat er ſeinen Kämmerer, Hubert de Burgh, auserſehen: er ſoll den Knaben tödten, und Hubert erklärt ſich bereit, den Willen ſeines Herrn zu erfüllen.

Indeß ſcheint der König ſeinen Entſchluß in etwas geändert zu haben: Arthur ſoll nur unſchädlich gemacht werden. Dieß läßt uns der Dichter vermuthen aus dem, was folgt. Der vierte Act beginnt zu Northampton in einem Zimmer der Burg; Hubert und zwei Aufwärter treten auf:

Hubert. Glüh mir die Eiſen heiß, und ſtell du dann
Dich hinter die Tapete; wenn mein Fuß
Der Erde Boden ſtampft, ſo ſtürzt hervor
Und bind't den Knaben, den ihr bei mir trefft,
Feſt an den Stuhl. Seid achtſam! fort und lauſcht!

Erſter Aufw. Ich hoff', ihr habt die Vollmacht zu der That.

Hub. Unſaubre Zweifel! fürchtet nichts, paßt auf!
(Aufwärter ab.)
Kommt, junger Burſch, ich hab' euch was zu ſagen.
Arthur (tritt auf). Guten Morgen, Hubert.
Hub. Guten Morgen, kleiner Prinz.
Arth. So kleiner Prinz, mit ſolchem großen Anſpruch
Mehr Prinz zu ſein, als möglich. Ihr ſeid traurig.
Hub. Fürwahr, ich war ſchon luſt'ger.
Arth. Liebe Zeit!
Mich dünkt, kein Menſch kann traurig ſein, als ich:
Doch weiß ich noch, als ich in Frankreich war,
Gab's junge Herrn, ſo traurig wie die Nacht,
Zum Spaße bloß. Bei meinem Chriſtenthum!
Wär' ich nur frei und hütete die Schafe,
So lang der Tag iſt, wollt' ich luſtig ſein.
Und das wollt' ich auch hier, beſorgt' ich nicht,
Daß mir mein Oheim noch mehr Leid will thun.
Er fürchtet ſich vor mir und ich vor ihm;
Iſt's meine Schuld denn, daß ich Gottfrieds Sohn?
Nein, wahrlich nicht: und Hubert, wollte Gott,
Ich wär' eu'r Sohn, wenn ihr mich lieben wolltet.
Hub. (beiſeit). Red' ich mit ihm, ſo wird ſein ſchuldlos Plaudern
Mein Mitleid wecken, das erſtorben liegt:
Drum will ich raſch ſein und ein Ende machen.
Arth. Seid ihr krank, Hubert? Ihr ſeht heute blaß:
Im Ernſt, ich wollt', ihr wär't ein wenig krank,
Daß ich die Nacht aufſäß' und bei euch wachte.
Gewiß, ich lieb' euch mehr, als ihr mich liebt. —
Hub. Sein Reden nimmt Beſitz von meinem Buſen. —
Lies, junger Arthur! — (Zeigt ihm ein Papier. Beiſeit)
Nun, du thöricht Waſſer?
Du treibſt die unbarmherz'ge Marter aus?
Ich muß nur kurz ſein, daß Entſchließung nicht
Dem Aug' entfall' in weichen Weibesthränen. —
Könnt ihr's nicht leſen? iſt's nicht gut geſchrieben?
Arth. Zu gut zu ſolcher ſchlimmen Abſicht, Hubert.
Müßt ihr mir ausglühn meine beiden Augen
Mit heißen Eiſen?
Hub. Junger Knab', ich muß.
Arth. Und wollt ihr?
Hub. Und ich will.
Arth. Habt ihr das Herz? Als euch der Kopf nur ſchmerzte,

Noch will ich zornig auf das Eisen sehn.
Treibt nur die Männer weg, und ich vergeb' euch,
Was ihr mir auch für Qualen anthun mögt.

Hub. Geht! tretet ab, laßt mich allein mit ihm!

Erster Aufw. Ich bin am liebsten fern von solcher That.
(Aufwärter ab.)

Arth. O weh! so schalt ich meinen Freund hinweg,
Sein Blick ist finster, doch sein Herz ist mild. —
Ruft ihn zurück, damit sein Mitleid eures
Beleben mag.

Hub. Komm Knabe, mach dich fertig.

Arth. So hilft denn nichts?

Hub. Nichts als dich blenden lassen.

Arth. O Himmel! säß' euch was im Auge nur,
Ein Korn, ein Stäubchen, eine Mück', ein Haar,
Irgend ein Anstoß in dem kostbar'n Sinn!
Dann, fühltet ihr, wie da das kleinste tobt,
Müßt' euch die schnöde Absicht gräulich scheinen.

Hub. Verspracht ihr das? Still! haltet euren Mund.

Arth. Hubert, der Vortrag mehr als Eines Mundes
Kann nicht genugsam für zwei Augen sprechen.
Laßt mich den Mund nicht halten, Hubert, nein!
Und wollt ihr, schneidet mir die Zunge aus,
Wenn ich die Augen nur behalten darf.
O schonet meine Augen! sollt' ich auch
Sie nie gebrauchen, als euch anzuschau'n.
Seht, auf mein Wort! das Werkzeug ist schon kalt
Und würde mir kein Leid thun.

Hub. Ich kann's glühen, Knabe.

Arth. Nein, wahrlich nicht; das Feuer starb vor Gram,
Daß es, zum Trost geschaffen, dienen soll
Zu unverdienten Qualen. Seht nur selbst!
Kein Arges ist in dieser glühnden Kohle,
Des Himmels Odem blies den Geist ihr aus
Und streute reu'ge Aschen auf ihr Haupt.

Hub. Mein Odem kann sie neu beleben, Knabe.

Arth. Wenn ihr das thut, macht ihr sie nur erröthen
Und über eu'r Verfahren glühn vor Scham.
Ja sie würd' euch vielleicht in's Auge sprühn
Und wie ein Hund, den man zum Streite zwingt,
Nach seinem Meister schnappen, der ihn hetzt.
Was ihr gebrauchen wollt, mir weh zu thun,

So band ich euch mein Schnupftuch um die Stirn,
Mein beſtes, eine Fürſtin ſtickt' es mir,
Und niemals fordert' ich's euch wieder ab;
Hielt mit der Hand den Kopf euch Mitternachts,
Und wie der Stunde wachſame Minuten
Ermuntert' ich die träge Zeit beſtändig,
Frug bald: was fehlt euch? und: wo ſitzt der Schmerz?
Und bald: was kann ich euch für Liebes thun?
Manch armen Mannes Sohn hätt' ſtill gelegen
Und nicht ein freundlich Wort zu euch geſagt:
Doch euer Krankenwärter war ein Prinz.
Ihr denkt vielleicht, das war nur ſchlaue Liebe,
Und nennt es Liſt? Thut's, wenn ihr wollt; gefällt's
Dem Himmel, daß ihr mich mißhandeln müßt,
So müßt ihr. — Wollt ihr mir die Augen blenden?
Die Augen, die kein einzig Mal euch ſcheel
Anſahn noch anſehn werden?

Hub. Ich hab's geſchworen,
Und ausglühn muß ich ſie mit heißen Eiſen.

Arth. Ach! niemand thät' es, wär' die Zeit nicht eiſern.
Das Eiſen ſelbſt, obſchon in rother Glut,
Tränt' meine Thränen, dieſen Augen nahend,
Und löſchte ſeine feurige Entrüſtung
In dem Erzeugniß meiner Unſchuld ſelbſt;
Ja es verzehrte ſich nachher in Roſt,
Bloß weil ſein Feuer mir das Aug' verletzt.
Seid ihr denn härter als gehämmert Eiſen?
Und hätte auch ein Engel mich beſucht
Und mir geſagt, mich werde Hubert blenden,
Ich hätt' ihm nicht geglaubt: niemand als Hubert.

Hub. (ſtampft.) Herbei!
(Aufwärter kommen mit Eiſen, Stricken ꝛc.)
Thut, wie ich euch befahl.

Arth. O helft mir, Hubert! helft mir! Meine Augen
Sind aus ſchon von der blut'gen Männer Blicken.

Hub. Gebt mir das Eiſen, ſag' ich, bindet ihn.

Arth. Was braucht ihr, ach! ſo ſtürmiſch rauh zu ſein?
Ich will nicht ſträuben, ich will ſtockſtill halten.
Um's Himmels willen, Hubert! nur nicht binden!
Nein, hört mich, Hubert, jagt die Männer weg,
Und ich will ruhig ſitzen wie ein Lamm;
Will mich nicht rühren, nicht ein Wörtchen ſagen,

Noch will ich zornig auf das Eisen sehn.
Treibt nur die Männer weg, und ich vergeb' euch,
Was ihr mir auch für Qualen anthun mögt.

Hub. Geht! tretet ab, laßt mich allein mit ihm!

Erster Aufw. Ich bin am liebsten fern von solcher That.
(Aufwärter ab.)

Arth. O weh! so schalt ich meinen Freund hinweg,
Sein Blick ist finster, doch sein Herz ist mild. —
Ruft ihn zurück, damit sein Mitleid eures
Beleben mag.

Hub. Komm Knabe, mach dich fertig.

Arth. So hilft denn nichts?

Hub. Nichts als dich blenden lassen.

Arth. O Himmel! säß' euch was im Auge nur,
Ein Korn, ein Stäubchen, eine Mück', ein Haar,
Irgend ein Anstoß in dem kostbar'n Sinn!
Dann, fühltet ihr, wie da das kleinste tobt,
Müßt' euch die schnöde Absicht gräulich scheinen.

Hub. Verspracht ihr das? Still! haltet euren Mund.

Arth. Hubert, der Vortrag mehr als Eines Mundes
Kann nicht genugsam für zwei Augen sprechen.
Laßt mich den Mund nicht halten, Hubert, nein!
Und wollt ihr, schneidet mir die Zunge aus,
Wenn ich die Augen nur behalten darf.
O schonet meine Augen! sollt' ich auch
Sie nie gebrauchen, als euch anzuschau'n.
Seht, auf mein Wort! das Werkzeug ist schon kalt
Und würde mir kein Leid thun.

Hub. Ich kann's glühen, Knabe.

Arth. Nein, wahrlich nicht; das Feuer starb vor Gram,
Daß es, zum Trost geschaffen, dienen soll
Zu unverdienten Qualen. Seht nur selbst!
Kein Arges ist in dieser glühnden Kohle,
Des Himmels Odem blies den Geist ihr aus
Und streute reu'ge Aschen auf ihr Haupt.

Hub. Mein Odem kann sie neu beleben, Knabe.

Arth. Wenn ihr das thut, macht ihr sie nur erröthen
Und über eu'r Verfahren glühn vor Scham.
Ja sie würd' euch vielleicht in's Auge sprühn
Und wie ein Hund, den man zum Streite zwingt,
Nach seinem Meister schnappen, der ihn hetzt.
Was ihr gebrauchen wollt, mir weh zu thun,

Verſagt den Dienſt; nur euch gebricht das Mitleid,
Das wildes Feu'r und Eiſen hegt, Geſchöpfe,
Zu unbarmherz'gen Zwecken auserſehn. —

Hub. Gut, leb'! ich will dein Auge nicht berühren
Für alle Schätze, die dein Oheim hat.
Doch ſchwur ich drauf und war entſchloſſen, Knabe,
Mit dieſen Eiſen hier ſie auszubrennen.

Arth. Nun ſeht ihr aus wie Hubert! All die Zeit
Wart ihr verkleidet.

Hub. Still: nichts mehr. Lebt wohl!
Eu'r Oheim darf nicht wiſſen, daß ihr lebt;
Ich will die Spürer mit Gerüchten ſpeiſen.
Und, holdes Kind, ſchlaf ſorgenlos und ſicher,
Daß Hubert, für den Reichthum aller Welt,
Kein Leid dir thun will.

Arth. O Himmel! Dank euch, Hubert.

Hub. Nichts weiter! Still hinein, begleite mich!
In viel Gefahr begeb' ich mich für dich. (Beide ab.)

Unterdeſſen ſind einige der vornehmſten und mächtigſten Kronvaſallen von des Königs böſer Abſicht unterrichtet worden. Sie dringen darauf, daß der Knabe ſeiner Haft entlaſſen werde; Johann, des Erfolges ſeiner getroffenen Veranſtaltung gewiß, ſcheint ihrem Verlangen willfahren zu wollen, als Hubert erſcheint und ihm eine heimliche Mittheilung macht. Der König meldet darauf den anweſenden Baronen, er habe ſo eben des Prinzen Tod erfahren. Die beiden Grafen Pembroke und Salisbury, die Sprecher ihrer Standesgenoſſen, halten mit ihrem Verdacht gegen den Urheber dieſes Todes nicht zurück und verlaſſen dann erzürnt den König, um Arthurs Grab aufzuſuchen. Johann wird um ſeine Sicherheit beſorgt; ſeine Lage wird um ſo gefährlicher, da er alsbald vernimmt, Frankreich ſei mit einem mächtigen Heere gegen ihn im Anzuge, und im Lande ſelbſt zeige ſich eine ſehr bedenkliche Stimmung. Sein Zorn wendet ſich nun gegen Hubert, auf den er die Schuld von Arthurs Tod zu wälzen ſucht. Als er von ihm erfährt, der Knabe lebe noch, ſendet er ihn in aller Eile den zürnenden Pairs nach, daß er ſie durch die Nachricht, der Prinz ſei nicht todt, beruhige und ihrem Lehns-

herrn wieder zuführe. Der Schauplatz verwandelt sich. Wir befinden uns vor der Burg zu Northampton. Arthur erscheint auf den Mauern:

Arthur. Die Mau'r ist hoch, ich springe doch hinab:
Sei milde, guter Boden, schone mich! —
Fast niemand kennt mich; thäten sie es auch,
Die Schifferjungen-Tracht verstellt mich ganz,
Ich fürchte mich, und doch will ich es wagen.
Komm' ich hinab und breche nicht den Hals,
So weiß ich, wie ich Raum zur Flucht erwerbe:
So gut, ich sterb' und geh', als bleib' und sterbe.
(Er springt hinunter.)
Weh! meines Oheims Geist ist in dem Stein, —
Nimm, Gott, die Seel', und England mein Gebein.
(Er stirbt.)

Den todten Knaben finden die Pairs, die ausgegangen sind, sein Grab zu suchen. Auch Hubert kommt dazu und berichtet, was sich zwischen ihm und Arthur zugetragen habe; auf Befehl des Philipp von Faulconbridge trägt er die Leiche in seinen Armen fort.

Auf die beiden wörtlich mitgetheilten Scenen des Schauspiels wird nun in der goetheschen Elegie besonders Bezug genommen. Der Dichter hat dabei eine Wendung gewählt, durch die es für uns den Anschein gewinnt, er selbst habe in den Proben vor der Aufführung die Rolle Huberts, wo er mit Arthur zusammen auftritt, übernommen.

Das Gedicht selbst beginnt mit Schilderung der Gegend in der Schweiz, wo den Dichter die Nachricht von dem Tode der jungen Frau traf. Sie selbst überbringt ihm hier die Botschaft auf ihrem Wege in das Reich der Schatten, wohin sie Hermes aus der Oberwelt geleitet.

Auch von des höchsten Gebirgs beeisten zackigen Gipfeln
Schwindet Purpur und Glanz scheidender Sonne hinweg.
Lange verhüllt schon Nacht das Thal und die Pfade des Wandrers,
Der, am tosenden Strom, auf zu der Hütte sich sehnt,
Zu dem Ziele des Tags, der stillen hirtlichen Wohnung;
Und der göttliche Schlaf eilet gefällig voraus,
Dieser holde Geselle des Reisenden. Daß er auch heute,
Segnend, kränze das Haupt mit dem heiligen Mohn!
Aber was leuchtet mir dort vom Felsen glänzend herüber,
Und erhellet den Duft schäumender Ströme so hold?

Strahlt die Sonne vielleicht durch heimliche Spalten und Klüfte?
Denn kein irdiſcher Glanz iſt es, der wandelnde, dort.
Näher wälzt ſich die Wolke, ſie glüht. Ich ſtaune dem Wunder!
Wird der roſige Strahl nicht ein bewegtes Gebild?
Welche Göttin nahet ſich mir! und welche der Muſen
Suchet den treuen Freund, ſelbſt in dem grauſen Geklüft?
Schöne Göttin! enthülle dich mir, und täuſche, verſchwindend,
Nicht den begeiſterten Sinn, nicht das gerührte Gemüth.
Nenne, wenn du es darfſt vor einem Sterblichen, deinen
Göttlichen Namen, wo nicht: rege bedeutend mich auf,
Daß ich fühle, welche du ſeiſt von den ewigen Töchtern
Zeus, und der Dichter ſogleich preiſe dich würdig im Lied. —
„Kennſt du mich, Guter, nicht mehr? Und käme dieſe Geſtalt dir,
Die du doch ſonſt geliebt, ſchon als ein fremdes Gebild?
Zwar der Erde gehör' ich nicht mehr, und trauernd entſchwang ſich
Schon der ſchaudernde Geiſt jugendlich frohem Genuß;
Aber ich hoffte, mein Bild noch feſt in des Freundes Erinn'rung
Eingeſchrieben, und noch ſchön durch die Liebe verklärt.
Ja, ſchon ſagt mir gerührt dein Blick, mir ſagt es die Thräne:
Euphroſyne, ſie iſt noch von dem Freunde gekannt.
Sieh, die Scheidende zieht durch Wald und grauſes Gebirge,
Sucht den wandernden Mann, ach! in der Ferne noch auf;
Sucht den Lehrer, den Freund, den Vater, blicket noch einmal
Nach dem leichten Gerüſt irdiſcher Freuden zurück.
Laß mich der Tage gedenken, da mich, das Kind, du dem Spiele
Jener täuſchenden Kunſt reizender Muſen geweiht.
Laß mich der Stunde gedenken und jedes kleineren Umſtands.
Ach, wer ruft nicht ſo gern Unwiederbringliches an!
Jenes ſüße Gedränge der leichteſten irdiſchen Tage,
Ach, wer ſchätzt ihn genug, dieſen vereilenden Werth!
Klein erſcheinet es nun, doch ach! nicht kleinlich dem Herzen;
Macht die Liebe, die Kunſt, jegliches Kleine doch groß.
Denkſt du der Stunde noch wohl, wie, auf dem Bretter-Gerüſte,
Du mich der höheren Kunſt ernſtere Stufen geführt?
Knabe ſchien ich, ein rührendes Kind, du nannteſt mich Arthur,
Und belebteſt in mir brittiſches Dichter-Gebild,
Drohteſt mit grimmiger Glut den armen Augen, und wandteſt
Selbſt den thränenden Blick, innig getäuſchet, hinweg.
Ach! da warſt du ſo hold und ſchützteſt ein trauriges Leben,
Das die verwegene Flucht endlich dem Knaben entriß.
Freundlich faßteſt du mich, den Zerſchmetterten, trugſt mich von dannen,
Und ich heuchelte lang', dir an dem Buſen, den Tod.

Endlich ſchlug die Augen ich auf, und ſah dich, in ernſte,
Stille Betrachtung verſenkt, über den Liebling geneigt.
Kindlich ſtrebt' ich empor, und küßte die Hände dir dankbar,
Reichte zum reinen Kuß dir den gefälligen Mund.
Fragte: warum, mein Vater, ſo ernſt? und hab' ich gefehlet,
O! ſo zeige mir an, wie mir das Beß're gelingt.
Keine Mühe verdrießt mich bei dir, und alles und jedes
Wiederhol' ich ſo gern, wenn du mich leiteſt und lehrſt.
Aber du faßteſt mich ſtark und drückteſt mich feſter im Arme,
Und es ſchauderte mir tief in dem Buſen das Herz.
„„Nein! mein liebliches Kind““, ſo riefſt du, alles und jedes,
Wie du es heute gezeigt, zeig' es auch morgen der Stadt.
Rühre ſie alle, wie mich du gerührt, und es fließen, zum Beifall,
Dir von dem trockenſten Aug' herrliche Thränen herab.
Aber am tiefſten trafſt du doch mich, den Freund, der im Arm dich
Hält, den ſelber der Schein früherer Leiche geſchreckt.
Ach, Natur, wie ſicher und groß in allem erſcheinſt Du!
Himmel und Erde befolgt ewiges, feſtes Geſetz,
Jahre folgen auf Jahre, dem Frühling reichet der Sommer,
Und dem reichlichen Herbſt traulich der Winter die Hand.
Felſen ſtehen gegründet, es ſtürzt ſich das ewige Waſſer,
Aus der bewölkten Kluft, ſchäumend und brauſend hinab.
Fichten grünen ſo fort, und ſelbſt die entlaubten Gebüſche
Hegen, im Winter ſchon, heimliche Knoſpen am Zweig.
Alles entſteht und vergeht nach Geſetz; doch über des Menſchen
Leben, dem köſtlichen Schatz, herrſchet ein ſchwankendes Loos.
Nicht dem blühenden nickt der willig ſcheidende Vater,
Seinem trefflichen Sohn, freundlich vom Rande der Gruft;
Nicht der Jüngere ſchließt dem Aelteren immer das Auge,
Das ſich willig geſenkt, kräftig dem Schwächeren zu.
Oefter, ach! verkehrt das Geſchick die Ordnung der Tage;
Hülflos klaget ein Greis Kinder und Enkel umſonſt,
Steht ein beſchädigter Stamm, dem rings zerſchmetterte Zweige
Um die Seiten umher ſtrömende Schloſſen geſtreckt.
Und ſo, liebliches Kind, durchdrang mich die tiefe Betrachtung,
Als du zur Leiche verſtellt über die Arme mir hiengſt;
Aber freudig ſeh' ich dich mir, in dem Glanze der Jugend,
Vielgeliebtes Geſchöpf, wieder am Herzen belebt.
Springe fröhlich dahin, verſtellter Knabe! das Mädchen
Wächſt zur Freude der Welt, mir zum Entzücken heran.
Immer ſtrebe ſo fort, und deine natürlichen Gaben
Bilde, bei jeglichem Schritt ſteigenden Lebens, die Kunſt.

Sei mir lange zur Luſt, und eh' mein Auge ſich ſchließet,
Wünſch' ich dein ſchönes Talent glücklich vollendet zu ſehn.""
Alſo ſprachſt du, und nie vergaß ich der wichtigen Stunde!
Deutend entwickelt' ich mich an dem erhabenen Wort.
O wie ſprach ich ſo gerne zum Volk die rührenden Reden,
Die du, voller Gehalt, kindlichen Lippen vertraut!
O wie bildet' ich mich an deinen Augen, und ſuchte
Dich im tiefen Gedräng' ſtaunender Hörer heraus!
Doch dort wirſt du nun ſein, und ſtehn, und nimmer bewegt ſich
Euphroſyne hervor, dir zu erheitern den Blick.
Du vernimmſt ſie nicht mehr, die Töne des wachſenden Zöglings,
Die du zu liebendem Schmerz frühe, ſo frühe! geſtimmt.
Andere kommen und gehn; es werden dir Andre gefallen,
Selbſt dem großen Talent drängt ſich ein größeres nach.
Aber du, vergeſſe mich nicht! Wenn Eine dir jemals
Sich im verworrnen Geſchäft heiter entgegen bewegt,
Deinem Winke ſich fügt, an deinem Lächeln ſich freuet,
Und am Platze ſich nur, den du beſtimmteſt, gefällt;
Wenn ſie Mühe nicht ſpart noch Fleiß, wenn thätig der Kräfte,
Selbſt bis zur Pforte des Grabes, freudiges Opfer ſie bringt;
Guter! Dann gedenkeſt du mein, und rufeſt auch ſpät noch:
Euphroſyne, ſie iſt wieder erſtanden vor mir!
Vieles ſagt' ich noch gern; doch, ach! die Scheidende weilt nicht,
Wie ſie wollte; mich führt ſtreng ein gebietender Gott.
Lebe wohl! ſchon zieht mich's dahin in ſchwankendem Eilen.
Einen Wunſch nur vernimm, freundlich gewähre mir ihn:
Laß nicht ungerühmt mich zu den Schatten hinabgehn!
Nur die Muſe gewährt einiges Leben dem Tod.
Denn geſtaltlos ſchweben umher in Perſephoneia's
Reiche, maſſenweiſ', Schatten vom Namen getrennt;
Wen der Dichter aber gerühmt, der wandelt geſtaltet,
Einzeln, geſellet dem Chor aller Heroen ſich zu.
Freudig tret' ich einher, von deinem Liede verkündet,
Und der Göttin Blick weilet gefällig auf mir.
Mild empfängt ſie mich dann, und nennt mich; es winken die hohen
Göttlichen Frauen mich an, immer die nächſten am Thron.
Penelopeia redet zu mir, die treu'ſte der Weiber,
Auch Euadne, gelehnt auf den geliebten Gemahl.
Jüngere nahen ſich dann, zu früh Heruntergeſandte,
Und beklagen mit mir unſer gemeines Geſchick.
Wenn Antigone kommt, die ſchweſterlichſte der Seelen,
Und Polyxena, trüb' noch von dem bräutlichen Tod,

Seh' ich als Schwestern sie an und trete würdig zu ihnen;
Denn der tragischen Kunst holde Geschöpfe sind sie.
Bildete doch ein Dichter auch mich; und seine Gesänge,
Ja, sie vollenden an mir, was mir das Leben versagt." —
Also sprach sie, und noch bewegte der liebliche Mund sich
Weiter zu reden; allein schwirrend versagte der Ton.
Denn aus dem Purpurgewölk, dem schwebenden, immer bewegten,
Trat der herrliche Gott Hermes gelassen hervor.
Mild erhob er den Stab und deutete; wallend verschlangen
Wachsende Wolken, im Zug, beide Gestalten vor mir. —
Tiefer liegt die Nacht um mich her; die stürzenden Wasser
Brausen gewaltiger nun neben dem schlüpfrigen Pfad.
Unbezwingliche Trauer befällt mich, entkräftender Jammer,
Und ein moosiger Fels stützet den Sinkenden nur.
Wehmuth reißt durch die Saiten der Brust; die nächtlichen Thränen
Fließen, und über dem Wald kündet der Morgen sich an.

Ich enthalte mich, auf die Schönheiten der Dichtung im Einzelnen einzugehen. Nur auf eins will ich noch aufmerksam machen. Es ist die echt künstlerische, von dem feinsten ästhetischen Tacte zeugende Wendung, wodurch der Dichter alles, was sein Verhältniß zu der Dahingeschiedenen uns vergegenwärtigen soll, der Erscheinung in den Mund legt, indem er selbst von dem Augenblick an, wo er sie erkannt hat, verstummt. Denn damit hat er zweierlei erreicht: erstens, daß sich in den Reden Euphrosynens nicht allein ihre Anerkennung alles dessen, was er ihr gewesen und für sie gethan hat, voll aussprechen, sondern auch die ganze Schönheit ihrer Seele vor uns entfalten kann; und zweitens, daß der Dichter, je weniger er nun selbst das Wort zu nehmen braucht, um so mehr in uns den Glauben an seinen tiefen Seelenschmerz während Euphrosynens Rede erweckt.

Inwiefern darf

Goethe's Iphigenie

als ein sowohl dem Geist und der ganzen innern Behandlung als der äußern Form nach durchaus deutsches Kunstwerk angesehen werden?

Es gehört zu den Schicksalen unserer poetischen Litteratur, die in gleichem Maaße mit ihr wohl keine andere im neuern Europa theilt, daß sie nun bereits über ein Jahrtausend lang unausgesetzt unter fremden Einflüssen der verschiedensten Art gestanden hat, welche sie verhindert haben, sich, gleich der griechischen, von innen heraus nach Art eines edlen Naturgewächses in organisch-stätiger Folge zu entwickeln. Freilich, besäßen wir noch jene alten Volksgesänge aus den Zeiten des deutschen Heidenthums, von denen uns kaum etwas mehr als die sichere Kunde übrig geblieben ist, so würden wir aller Wahrscheinlichkeit nach in ihnen eine poetische Bildungsstufe unseres Volkes kennen lernen, die wohl im vollsten und unbeschränktesten Sinne deutsch heißen könnte. Mit der Annahme des Christenthums aber empfiengen die germanischen Stämme schon in der Sprache und Litteratur der römischen Kirche ein Hauptelement ihrer fernern geistigen Bildung, das, so wohlthätig und segensreich es auch in anderer Hinsicht in dieselbe eingreifen mochte, der volksthümlichen Dichtung sich gleich von vorn herein feindlich erwies, und als es sich mit ihr allmählich auszusöhnen begann, doch jenen eigenen Zwiespalt in unserer poetischen Litteratur vor dem zwölften Jahrhundert nach sich zog, der am kürzesten durch den Gegensatz der volksmäßigen und der gelehrt-geistlichen Dichtung in der Landessprache bezeichnet werden kann. Bei weitem mächtiger und unmittelbarer war der Andrang auswärtigen Einflusses auf unsere poetische Litteratur im zwölften und dreizehnten Jahrhundert, als die west- und mitteleuropäischen Völker durch die

Kreuzzüge unter sich sowohl, wie mit dem griechischen und muhamedanischen Osten in eine so nahe, nicht bloß äußerliche, sondern auch geistige Berührung gebracht wurden. Denn wo einmal, wie bei den Deutschen, die Empfänglichkeit für das Eigenthümliche der Fremde vorhanden war, da mußte nun auch die dichterische Thätigkeit in ihrer Richtung und ihrer Entfaltung von außen her vielfach bestimmt werden, zumal unter Verhältnissen, die ganz dazu gemacht waren, in den meisten darin verflochtenen Nationen einen wahren poetischen Enthusiasmus hervorzurufen und seinen Ergüssen ganz neue Canäle zu eröffnen. Daher denn jene merkwürdige Erscheinung, daß gerade der edelste und gebildetste Theil des deutschen Laienstandes, der ritterliche Adel, der vorzugsweise das Kreuz genommen, sich plötzlich von den alten volksthümlichen Heldensagen und Heldenliedern, an denen so lange die Weltlichen, wes Ranges und Standes sie auch sein mochten, auf gleiche Weise sich erfreut hatten, abwandte und mit entschiedener Vorliebe die vom Auslande, namentlich von und über Frankreich her, gebotenen poetischen Stoffe sich aneignete, sie bearbeitete und in den binnen wenigen Jahrzehnten zu einer außerordentlich großen Zahl anwachsenden Darstellungen las oder sich vorlesen ließ. Von dieser Zeit an war der französischen Litteratur ihre starke Einwirkung auf die deutsche gesichert: bis auf den heutigen Tag ist sie nie beseitigt, nur zu verschiedenen Zeiten mehr oder weniger beschränkt worden, öfter durch den Eingang und die Geltung, die sich neben ihr die Litteraturen anderer Völker, des Alterthums und der Neuzeit, zu verschaffen wußten; seltner durch selbständiges Auflehnen und Entgegenstemmen des deutschen Geistes gegen das Aufdringen fremden Geschmackes und fremder Sinnesweise. So hob mit dem vierzehnten Jahrhundert, als sich ein eigner Gelehrtenstand zu bilden anfieng, die Litteratur der beiden classischen Völker, namentlich die römische, an, durch Uebersetzungen sich Canäle in die deutsche zu eröffnen. So wurde fast zu gleicher Zeit ein näheres Verhältniß zwischen dieser und der italienischen eingeleitet; etwas später die politische Trennung der Niederlande von dem deutschen Reich durch den poetischen Wechselverkehr zwischen

beiden wieder einigermaßen ausgeglichen. So wurde seit dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts auch von England und von Spanien her Vieles zur Versorgung unseres litterarischen Marktes eingeführt, bis man endlich im achtzehnten und neunzehnten aus allen Theilen der Erde, die je im Besitz einer Litteratur gewesen sind, poetische Waaren zusammenholte, die dann, in Uebersetzungen, Umschreibungen und Auszügen, in freien Bearbeitungen, Nach- und Umbildungen für den innern Vertrieb zugerichtet, jenen poetischen Reichthum mit aufhäufen halfen, dem man den bedenklichen Namen einer universellen oder Weltlitteratur beigelegt hat.

Es sind vornehmlich drei Beziehungen, in denen eine poetische Litteratur sich den Einwirkungen einer andern hingeben kann: indem sie von derselben entweder Stoffe empfängt, oder von ihr äußere Formen annimmt, oder in dem geistigen Gehalt und der innern Behandlung der Gegenstände ihr nahe zu kommen sucht. Am wenigsten wird ein Volk der Selbständigkeit seiner Poesie etwas vergeben, wenn es bloß Stoffe von außen her bezieht, diese aber auf eine seiner geistigen und sinnlichen Anschauungsweise und seinem ganzen Charakter gemäße Art behandelt und in die ihm eigenthümlichen, selbst erzeugten Formen faßt; mehr schon, wenn es vorzugsweise oder gar ausschließlich fremde Einkleidungsarten für seine Dichtwerke wählt, obgleich hier im Besondern noch immer das Hervorbringen wahrhaft volksthümlicher Werke denkbar ist, sofern Gegenstand, Gehalt, innere Behandlung und Geschick in der Anwendung der äußern Form die Fremdheit der letztern übersehen lassen. Zu völliger Unselbständigkeit, ja knechtischer Nachahmung, oder auch zu einer unmännlichen Spielerei, wird sich aber eine Poesie erniedrigen, die mit entschiedenster Begünstigung ausländischer Formen und ohne Sinn für volksthümlichen Gehalt, ihre aus aller Welt Enden zusammengerafften Gegenstände selbst im Geist und in der ganzen Behandlungsart den Dichtungswerken anderer Nationen möglichst anzunähern trachtet. Das Erste war, die Sache aufs Allgemeinste gefaßt, der Fall mit unserer ältern schönen Litteratur bis zum Beginn des siebzehnten Jahrhunderts;

das Zweite gilt mit größerer oder geringerer Einschränkung von dem bessern Theile unserer neuern, mit Lessing, Herder und Goethe anhebenden Poesie; das Dritte von deren schlechterem Theil und ganz vorzüglich von den dichterischen Erzeugnissen aus der Uebergangsperiode, welche das siebzehnte Jahrhundert und die erste Hälfte des achtzehnten umschließt.

Hat diese Unterscheidung Grund, so ist damit ein Maaßstab gewonnen, den wir an jedes deutsche, irgendwie fremden Einfluß verrathende Dichtungswerk anlegen dürfen, um seinen wahren nationalen Werth für uns abzumessen. Doch wird dabei noch ein anderer Gesichtspunkt nicht außer Acht zu lassen sein, wenn zugleich das besondere Verdienst des deutschen Dichters in der Aneignung des Fremden ermittelt werden soll. In jeder Litteratur spiegelt sich der Charakter des Volks ab, dem sie angehört. Zwei durch Religion, Sitten, Einrichtungen, äußere Natur, Sage und geschichtliche Bezüge sich näher stehende Nationen werden auch in ihrer Poesie mehr Verwandtes zeigen, als zwei Nationen, die in jenen Beziehungen mehr von einander abstehen. Darum berühren sich alle Nationallitteraturen des neuern Europa, auch abgesehen von ihren wechselseitigen Einwirkungen auf einander und ihrem gemeinsamen Verhältniß zu den beiden alten classischen, innerlich in viel mehr Punkten, als eine von ihnen mit der römischen oder griechischen; und eben darum ist es in der Regel auch viel leichter, einen poetischen Stoff, der aus den romanischen Ländern oder aus England zu uns herübergekommen ist, so zu behandeln, daß er in seiner neuen Gestaltung ein ganz deutsches Ansehen erhält, oder romanische und englische Versarten bei uns zu nationalisieren, als einen Gegenstand oder eine Form der griechischen Poesie uns in selbständiger, volksthümlicher Reproduction anzueignen. Wenn es aber dennoch dem Genie gelingt, hierin das Schwierigere mit dem glänzendsten Erfolge zu leisten und Werke hervorzubringen, die zu den allerschönsten Blüthen der Nationallitteratur gerechnet werden müssen: so glaube ich, wird der Werth, der sich nach Anlegung des vorher gedachten Maaßstabes an Dichtungen dieser Art herausstellen würde, noch um ein Bedeutendes höher zu veranschlagen sein.

Und solche Kleinode unserer neuern Poesie scheinen mir Goethe's Schauspiel „Iphigenie auf Tauris" und sein bürgerliches Epos „Hermann und Dorothea" zu sein: jenes der höchsten Bewunderung würdig, weil es einen Gegenstand, den die größten tragischen Dichter des Alterthums mit Vorliebe bearbeitet haben, in einem der innern Behandlung, wie der äußern Form nach durchaus deutschen Kunstwerke neu beseelt zeigt; dieses, weil in ihm ein recht aus der Mitte des deutschen Lebens herausgegriffener Stoff mit dem entschiedensten Glück und ohne daß nur im geringsten der Genuß daran durch einen fremdartigen Zug verkümmert würde, in die classische Form des homerischen Epos gekleidet ist.

Goethe's epische Dichtung hatte das Glück, unmittelbar nach ihrem Erscheinen von A. W. Schlegel und W. von Humboldt in so gründlicher und geistvoller Weise besprochen zu werden[1]), daß damit die eigenthümliche Natur dieses Werks gleich in das hellste und vollste Licht trat. Nicht so gut gieng es seiner Iphigenie: von den Beurtheilungen, die sie gleich nach dem ersten Druck in den am meisten gelesenen Zeitschriften erfuhr, liefen die frühesten bei ihrer Charakterisierung mehr oder weniger darauf aus, daß keine neuere Nation eine dramatische Dichtung besitze, die den griechischen Mustern, in Form und innerem Gehalt zugleich, so nahe komme als diese Iphigenie; und auch die spätern Beurtheiler, die etwas tiefer in ihren Geist eingedrungen waren, gaben über denselben nicht viel mehr als andeutende Winke[2]). Jene erste Auffassung ist noch nicht ganz geschwunden, und wenn man sie auch in neuester Zeit hier und da zu beseitigen gesucht hat[3]), so dürfte der Versuch, etwas zu

1) Von Schlegel in der Jenaer Litt. Zeitung von 1797. Nr. 393 ff. (wieder abgedruckt in den Charakteristiken und Kritiken 2, S. 260 ff.; in den Kritischen Schriften 1, S. 34 ff. und in den Sämmtl. Werken 11, S. 183 ff. — Von W. v. Humboldt in dem ersten (und einzigen) Theil der „Aesthetischen Versuche", Braunschweig (1799, abgedr. in den Gesammelten Werken Bd. 4). — 2) Vgl. meinen Grundriß d. Geschichte d. d. Nationallitterat. 4. Aufl. Bd. 2, S. 1747 ff. die Anmerk. — 3) So namentlich in dem geistvollen Vortrage von Otto Jahn „Ueber Goethe's Iphigenia auf Tauris." Greifswald 1843. 8. Als dieser Vortrag im Druck erschien und von dem Verfasser mir freundlichst zugesandt wurde, lag mein Aufsatz, wie er hier, mit geringen Abänderungen, mitgetheilt wird, schon seit fünf Jahren in meinem Pulte. —

einem beſſern Verſtändniß des goethe'ſchen Schauſpiels beizutragen, noch immer keine völlig verlorene Mühe ſein. —

Die Sage, welche die Fabel der goethe'ſchen Iphigenie abgegeben hat, muß den griechiſchen Tragikern, von denen wir Bearbeitungen dieſes Gegenſtandes kennen, in von einander bedeutend abweichenden Auffaſſungen zugekommen ſein, wenn wir nicht bei dem einen gegen alle Wahrſcheinlichkeit eine zu willkürliche und gewaltſame Abänderung einer durch den Volksglauben allein oder vorzugsweiſe geheiligten Ueberlieferung annehmen wollen. So viel ſcheint indeß gewiß, daß die Sage, wie ſie Aeſchylus gefaßt und in drei zu einander gehörigen Tragödien, einer ſogenannten Trilogie, dargeſtellt hat, viel mehr Züge eines hohen Alterthums und einer der urſprünglichen Geſtalt näher gebliebenen Ueberlieferung an ſich trägt, als die Fabel in der „Iphigenia unter den Tauriern" von Euripides. Ueber jene könnte ich hier ganz weggehen, da ſie nicht in einem ſo unmittelbaren Verhältniß zu der deutſchen Dichtung ſteht, wie die euripideiſche Tragödie. Damit jedoch dieſe in dem ihr zukommenden Licht erſcheine und zugleich das Zweckmäßige der Abweichung in dem goethe'ſchen Werke von der antiken Auffaſſungsweiſe des Mythus überhaupt deutlicher erkannt werde, will ich noch ein Paar Worte darüber ſagen, bevor ich das Eigenthümliche in der Fabel, der Euripides folgte, hervorhebe und von da zu einer etwas ausführlichern Inhaltsangabe ſeiner Tragödie übergehe.

Dem Geſchlecht des Tantalus entſproſſen, das ſich mit unerhörten Gräueln verſchiedener Art befleckt hat, herrſcht Agamemnon zu Mycenä, als die Entführung ſeiner Schwägerin Helena durch den Trojaner Paris alle griechiſchen Fürſten zum Zuge gegen Troja vereinigt. Zum Führer des geſammten Griechenheers erwählt, das ſich zur Ueberfahrt in Aulis verſammelt hat, wird er lange im Hafen durch widrige Winde zurückgehalten, bis er auf Geheiß des Sehers Kalchas ſeine Gattin Klytämneſtra mit ihrer älteſten Tochter Iphigenia ins Lager lockt, damit dieſe hier am Altar der ihm zürnenden und die Abfahrt verhindernden Artemis geopfert werde. Zwar wird die Jungfrau durch die Göttin ſelbſt dem Opferſtahl

in einer Wolke entrückt und in das Land der Taurier versetzt; aber die Mutter, durch die beabsichtigte Ermordung ihres Kindes in tiefster Seele verwundet und voll Rachegefühls gegen den unnatürlichen Vater, erschlägt diesen bei seiner Heimkehr von Troja mit Hülfe ihres Buhlen Aegisthus, mit dem sie nun den Thron theilt. Ihr einziger Sohn Orestes, bei der Ermordung des Vaters noch ein Knabe und von seiner zweiten Schwester Elektra einem Verwandten, Strophius, zur Erziehung übergeben, schließt mit dessen Sohne Pylades das innigste Freundschaftsbündniß. Zum Jünglinge herangewachsen, kehrt Orestes, von dem Apollo dazu ausdrücklich aufgefordert, ja durch die furchtbarsten Drohungen des Gottes getrieben, in Begleitung seines Freundes nach Mycenä zurück, um den Tod des Vaters zu rächen. Klytämnestra fällt von seiner Hand, mit ihr auch Aegisthus. Aber das vergossene Mutterblut ruft die Erinnyen zur Verfolgung des Mörders auf. Von ihnen im Wahnsinn umhergetrieben, gelangt er nach Delphi, wo er, während die Erinnyen schlafen, den Gott, der seine That ihm auferlegt hatte, um Schutz gegen seine Verfolgerinnen anfleht. Apollo gebietet ihm, nach Athen zu flüchten, wo er von Pallas Erlösung hoffen dürfe. Aber auch dahin folgen ihm die Erinnyen, nachdem sie von Klytämnestra's Schatten aus ihrem Schlafe geweckt worden. Auf Orests Gebet um Hülfe und Rettung erscheint Pallas; sie setzt, nachdem sie die Parteien vernommen, auf dem Areopagus ein Gericht von zwölf atheniſchen Bürgern ein, denen sie die Entscheidung anheimstellt. Apollo, den Orest um Beistand angerufen hat, tritt als Fürsprecher und Vertheidiger seines Schützlings den anklagenden Erinnyen gegenüber. Die Gründe für und wider die von Orest verübte That werden erwogen, die Richter stimmen durch schwarze und weiße Steinchen, Pallas selbst gibt ein weißes ab; bei der Zählung sind die Stimmen gleich, der Beklagte wird nach der Erklärung der Göttin freigesprochen, den Anklägerinnen aber ein Heiligthum im attischen Gebiet eingeräumt.

Hiervon weicht nun die Sage, der Euripides gefolgt ist, in einem sehr wesentlichen Punkte ab. Nachdem nämlich Orest, wie bei Aeschylus,

vor dem Areopagus durch Stimmengleichheit der Richter freigesprochen ist, theilen sich die Erinnyen: die einen erkennen die Gültigkeit des Spruches an und erhalten in Attica ein Heiligthum, die andern aber lehnen sich dagegen auf und verfolgen den Orest von neuem. Er nimmt wiederum seine Zuflucht zum Apollo, der ihm befiehlt, zum Lande der Taurier zu schiffen, von da ein heiliges, vom Himmel herabgefallenes Bild seiner Schwester Artemis zu entführen und es nach Attica zu bringen. Diesen Auftrag vollzieht Orest, aber nur mit Hülfe seiner Schwester Iphigenia, die er als Priesterin des Heiligthums findet, das er zu berauben gekommen ist, und die er mit dem Bilde aus dem Lande der Barbaren in die Heimath hinüber führt. — Und nun kann ich sofort zur nähern Inhaltsangabe der euripideischen Tragödie übergehen.

Der Schauplatz ist im Lande der Taurier vor dem Tempel der Artemis. Iphigenia tritt allein auf und berichtet, wie in einem Prolog, über ihr Geschlecht und ihr Geschick bis zu ihrer Ankunft bei den Tauriern. Hier müsse sie vermöge ihres Priesteramts alle, die vom Hellenenvolke sich dem Lande nahen, als Opfer der Göttin weihen; die gräßliche Blutthat selbst werde von Andern im Innern des Tempels vollbracht. Mehr wolle sie davon nicht sagen, doch was sie diese Nacht im Traume geschreckt, dem Aether klagen, ob das vielleicht Hülfe bringe. In Argos, ihrer Heimath, so sei's ihr vorgekommen, habe sie geschlummert, mitten im Frauengemach, als plötzlich unter ihr die Erde erzittert, sie vom Lager geflohen und alsbald das königliche Wohnhaus in Trümmer zusammengestürzt sei. Nur eine Säule blieb zurück; von ihrem Scheitel wallte blondes Haupthaar, und sie sprach mit Menschenlaut. Sie aber, eingedenk ihres Priesteramtes bei den Tauriern, habe die Säule gewaschen, wie ein zum Tode bestimmtes Opfer. Dieses Traumgesicht bedeute nun gewiß nichts anderes, als Orest sei gestorben, von der Schwester selbst als Opfer geweiht. Ihm wolle sie mit andern Hellenenfrauen, die in der Taurier Gefangenschaft ihr als Dienerinnen zugesellt sind, jetzt eine Todtenspende bringen. — Sie geht, ihre Begleiterinnen zum heiligen Geschäfte abzurufen.

Unterdeß ſind Oreſt und Pylades an der tauriſchen Küſte gelandet. Sie kommen von ihrem Schiffe, das ſie in einer Bucht zurückgelaſſen, zum Tempel der Artemis. Nach einem kurzen Wechſelgeſpräch, in welchem ſie ſich gegenſeitig in der Ueberzeugung beſtärken, daß ſie wirklich die blutige Opferſtätte erreicht haben, erzählt Oreſtes in einer an den Apollo gerichteten Rede, wie er auf ſein Geheiß des Vaters Blut an der Mutter gerächt, aber von den Erinnyen verfolgt und das Vaterhaus fliehend, Griechenland durchirrt habe, bis ihm im Tempel des Gottes Befreiung von ſeinem Wahnſinn verheißen worden, wenn er von den Tauriern das Bild der Artemis nach Attica brächte. Gehorſam ſei er Apollo's Worten nachgekommen und nun hier in fremdem, ungaſtlichem Lande. Dann ſich zu Pylades wendend, ſpricht er ſeine Hoffnungsloſigkeit aus, den beabſichtigten Raub vollführen zu können. Der Freund ermuthigt ihn, indem er ihn auf das gewiß untrügliche Orakel des delphiſchen Gottes hinweiſt, mahnt aber von ſofortigem Eindringen in den Tempel ab: beſſer ſei es, in einer bergenden Höhle den Einbruch der Nacht abzuwarten und dann das Wagniß zu beſtehen. Oreſt geht hierauf ein; beide Freunde ziehen ſich zurück.

Mit dem Chor der Tempeldienerinnen zurückkehrend, vollbringt Iphigenia das Todtenopfer; dieſe Handlung wird von ihr und dem Chor mit Wechſelgeſängen begleitet, in denen wir, obgleich die frühern Schickſale des tantaliſchen Hauſes berührt werden, doch wenig Neues erfahren. Zuletzt beklagt Iphigenia ihr herbes Loos, daß ſie hier, ein Gaſt in unholdſeliger Wohnung, gattenlos, kindlos, heimathlos und freudlos eine furchtbare und traurige Pflicht an unglücklichen Fremdlingen üben müſſe.

Es tritt ein Rinderhirt auf und meldet die Annäherung zweier griechiſcher Jünglinge, von denen der eine nach der Anrede des andern Pylades heißen müſſe. Zwiſchen den Felſen des Seegeſtades ſeien ſie von ihm und ſeinen Genoſſen, die in der Nähe ihre Heerden weideten, wahrgenommen und von einigen für Götter, von andern für Schiffbrüchige gehalten worden. Indeß habe man ſich ihrer doch zuletzt bemächtigen wollen, als plötzlich der eine von Wuth ergriffen worden ſei und

schreiend, er sehe die Erinnyen, bereit ihn zu erwürgen und zu zermalmen, sie alle mit Angst und Entsetzen erfüllt, dann aber, als er gegen ihre Heerden mit dem Schwerte seine Wuth ausgelassen, sie zur Vertheidigung ihres Eigenthums herbeigezogen habe. Nach einem hitzigen Kampfe, in welchem beide Fremdlinge der ganzen Hirtenschaar lange Widerstand geleistet, seien sie endlich überwältigt, ihrer Waffen beraubt und vor den König geführt worden, der sie nun der Artemis zum Opfer hersende. Iphigenia befiehlt dem Hirten, die Fremdlinge herbeizuführen, und fordert den Chor auf, alles zur Weihung der Opfer bereit zu halten. Erbittert durch den vermeintlichen Untergang ihres Bruders Orest, hat sie jetzt nicht, wie sonst, Thränen für die Unglücklichen, die an ihrer Göttin Altar bluten sollen. Sie wünscht nur, zweifelt jedoch an der Erfüllung dieses Wunsches, daß das Meer ihr die Urheber ihres Mißgeschickes, Helena und Menelaus, zuführte, damit sie durch deren Opfertod ihren Rachedurst löschen könnte. Doch, indem sie sich die Angst und Qual ins Gedächtniß ruft, die sie selbst zu Aulis erlitten, als das Messer über sie gezückt war, erweicht sich ihr Gemüth; sie kann nicht glauben, daß die Unsterblichen Gefallen an vergossenem Menschenblut finden; nur dieses menschenmörderische Volk, das sie umwohne, messe nach seines Herzens Härtigkeit der Götter Wohlgefallen ab.

Nach einem Chorgesange, in welchem die Tempeldienerinnen ihre Verwunderung über die Herfahrt der gefangenen Landsleute und ihr Verlangen zu erkennen geben, von deren Geschlecht und Schicksalen etwas Näheres zu erfahren, zuletzt aber ihre Sehnsucht nach dem geliebten Heimathlande aussprechen, erscheinen in Fesseln Orest und Pylades. Iphigenia gebietet den Dienern, welche sie herbeigeführt haben, ihnen die Fesseln abzunehmen und im Innern des Tempels die Anstalten zum Opfer zu treffen. Dann von Mitleid für ihre Landsleute ergriffen und deren trauriges Geschick, den Kummer der Eltern und Schwestern, die sie vielleicht daheim zurückgelassen haben, beklagend, befragt sie sie um Abkunft und Namen. Orest, der überzeugt ist, daß nichts ihn und den

Freund von dem Tode retten könne, mahnt die Prieſterin ab, ſein und Pylades' Loos durch mitleidsvolle Klage und neugieriges Forſchen noch härter zu machen, weiſt aber doch auf ſich hin, als Iphigenia weiter fragt, wer von ihnen Pylades heiße. Den Namen ſeines Unglücksgenoſſen zu nennen, lehnt er ab und verhindert ſomit die ſofortige Erkennung der Geſchwiſter, die auch der Name Pylades nicht herbeiführen kann, da der wahre Eigner deſſelben erſt nach Iphigeniens Entrückung aus Aulis geboren iſt. Indeſſen erfährt dieſe allmählich von ihrem Bruder, daß er aus Argos ſtamme, von dort freiwillig und unfreiwillig geflohen ſei, daß Troja gefallen, Menelaus Helenen zurückgebracht habe, daß Kalchas und Achilleus in der Fremde ihren Tod gefunden, Odyſſeus, wie es heiße, noch umherirre; Agamemnon aber bei ſeiner Heimkehr von der Gattin und dieſe ſpäter von des Sohnes Hand erſchlagen ſeien. Noch ſei aus dem unſeligen Hauſe Elektra übrig, die ältere Schweſter lange hingewürgt, der Muttermörder zwar am Leben, aber nirgend und überall zu finden. Alle dieſe Nachrichten entlockt Iphigenia dem Oreſt nur durch eine ganze Reihe von Fragen; durch die letzte erlangt ſie die Ueberzeugung, daß Träume bloße Truggebilde vor die Seele führen, und Oreſt beſtärkt ſie darin, indem er die Götter überhaupt der Luſt an Lüge und Trug zeiht. Ihr leben alſo noch liebe Verwandte in der Heimath, unter ihnen ſelbſt der einzige Bruder. Dieſem Nachricht von ſich zu geben, glaubt ſie jetzt ein ſicheres Mittel gefunden zu haben. Der, welchen ſie für Pylades hält, ſoll, von ihr freigelaſſen, nach ſeiner Vaterſtadt zurückkehren und ihren Verwandten ein Schreiben von ihr überbringen, das ſie ſchon lange für eine ſolche Gelegenheit bereit gehalten hat; der andere Gefangene dagegen müſſe im Lande der Taurier bleiben und den Opfertod erleiden. Hierauf will Oreſt nicht eingehen; er verlangt vielmehr, daß *er* hier ſterbe, der Freund aber nach Argos mit dem Briefe aufbreche. Iphigenia iſt mit dem Tauſch zufrieden und den Edelmuth des Jünglings bewundernd, wünſcht ſie ſich einen Bruder von gleicher Geſinnung. Als Oreſt darauf von ihr die Art des ihn erwartenden Opfertodes erkundet, und ſie ihm alle Leichenfeierlichkeiten zu gewähren

das Zweite gilt mit größerer oder geringerer Einschränkung von dem bessern Theile unserer neuern, mit Lessing, Herder und Goethe anhebenden Poesie; das Dritte von deren schlechterem Theil und ganz vorzüglich von den dichterischen Erzeugnissen aus der Uebergangsperiode, welche das siebzehnte Jahrhundert und die erste Hälfte des achtzehnten umschließt.

Hat diese Unterscheidung Grund, so ist damit ein Maaßstab gewonnen, den wir an jedes deutsche, irgendwie fremden Einfluß verrathende Dichtungswerk anlegen dürfen, um seinen wahren nationalen Werth für uns abzumessen. Doch wird dabei noch ein anderer Gesichtspunkt nicht außer Acht zu lassen sein, wenn zugleich das besondere Verdienst des deutschen Dichters in der Aneignung des Fremden ermittelt werden soll. In jeder Litteratur spiegelt sich der Charakter des Volks ab, dem sie angehört. Zwei durch Religion, Sitten, Einrichtungen, äußere Natur, Sage und geschichtliche Bezüge sich näher stehende Nationen werden auch in ihrer Poesie mehr Verwandtes zeigen, als zwei Nationen, die in jenen Beziehungen mehr von einander abstehen. Darum berühren sich alle Nationallitteraturen des neuern Europa, auch abgesehen von ihren wechselseitigen Einwirkungen auf einander und ihrem gemeinsamen Verhältniß zu den beiden alten classischen, innerlich in viel mehr Punkten, als eine von ihnen mit der römischen oder griechischen; und eben darum ist es in der Regel auch viel leichter, einen poetischen Stoff, der aus den romanischen Ländern oder aus England zu uns herübergekommen ist, so zu behandeln, daß er in seiner neuen Gestaltung ein ganz deutsches Ansehen erhält, oder romanische und englische Versarten bei uns zu nationalisieren, als einen Gegenstand oder eine Form der griechischen Poesie uns in selbständiger, volksthümlicher Reproduction anzueignen. Wenn es aber dennoch dem Genie gelingt, hierin das Schwierigere mit dem glänzendsten Erfolge zu leisten und Werke hervorzubringen, die zu den allerschönsten Blüthen der Nationallitteratur gerechnet werden müssen: so glaube ich, wird der Werth, der sich nach Anlegung des vorher gedachten Maaßstabes an Dichtungen dieser Art herausstellen würde, noch um ein Bedeutendes höher zu veranschlagen sein.

Und solche Kleinode unserer neuern Poesie scheinen mir Goethe's Schauspiel „Iphigenie auf Tauris" und sein bürgerliches Epos „Hermann und Dorothea" zu sein: jenes der höchsten Bewunderung würdig, weil es einen Gegenstand, den die größten tragischen Dichter des Alterthums mit Vorliebe bearbeitet haben, in einem der innern Behandlung, wie der äußern Form nach durchaus deutschen Kunstwerke neu beseelt zeigt; dieses, weil in ihm ein recht aus der Mitte des deutschen Lebens herausgegriffener Stoff mit dem entschiedensten Glück und ohne daß nur im geringsten der Genuß daran durch einen fremdartigen Zug verkümmert würde, in die classische Form des homerischen Epos gekleidet ist.

Goethe's epische Dichtung hatte das Glück, unmittelbar nach ihrem Erscheinen von A. W. Schlegel und W. von Humboldt in so gründlicher und geistvoller Weise besprochen zu werden[1]), daß damit die eigenthümliche Natur dieses Werks gleich in das hellste und vollste Licht trat. Nicht so gut gieng es seiner Iphigenie: von den Beurtheilungen, die sie gleich nach dem ersten Druck in den am meisten gelesenen Zeitschriften erfuhr, liefen die frühesten bei ihrer Charakterisierung mehr oder weniger darauf aus, daß keine neuere Nation eine dramatische Dichtung besitze, die den griechischen Mustern, in Form und innerem Gehalt zugleich, so nahe komme als diese Iphigenie; und auch die spätern Beurtheiler, die etwas tiefer in ihren Geist eingedrungen waren, gaben über denselben nicht viel mehr als andeutende Winke[2]). Jene erste Auffassung ist noch nicht ganz geschwunden, und wenn man sie auch in neuester Zeit hier und da zu beseitigen gesucht hat[3]), so dürfte der Versuch, etwas zu

1) Von Schlegel in der Jenaer Litt. Zeitung von 1797. Nr. 393 ff. (wieder abgedruckt in den Charakteristiken und Kritiken 2, S. 200 ff.; in den Kritischen Schriften 1, S. 34 ff. und in den Sämmtl. Werken 11, S. 183 ff. — Von W. v. Humboldt in dem ersten (und einzigen) Theil der „Aesthetischen Versuche", Braunschweig (1799, abgedr. in den Gesammelten Werken Bd. 4). — 2) Vgl. meinen Grundriß d. Geschichte d. d. Nationallitterat. 4. Aufl. Bd. 2, S. 1747 ff. die Anmerk. — 3) So namentlich in dem geistvollen Vortrage von Otto Jahn „Ueber Goethe's Iphigenia auf Tauris." Greifswald 1843. 8. Als dieser Vortrag im Druck erschien und von dem Verfasser mir freundlichst zugesandt wurde, lag mein Aufsatz, wie er hier, mit geringen Abänderungen, mitgetheilt wird, schon seit fünf Jahren in meinem Pulte. —

einem beſſern Verſtändniß des goethe'ſchen Schauſpiels beizutragen, noch immer keine völlig verlorene Mühe ſein. —

Die Sage, welche die Fabel der goethe'ſchen Iphigenie abgegeben hat, muß den griechiſchen Tragikern, von denen wir Bearbeitungen dieſes Gegenſtandes kennen, in von einander bedeutend abweichenden Auffaſſungen zugekommen ſein, wenn wir nicht bei dem einen gegen alle Wahrſcheinlichkeit eine zu willkürliche und gewaltſame Abänderung einer durch den Volksglauben allein oder vorzugsweiſe geheiligten Ueberlieferung annehmen wollen. So viel ſcheint indeß gewiß, daß die Sage, wie ſie Aeſchylus gefaßt und in drei zu einander gehörigen Tragödien, einer ſogenannten Trilogie, dargeſtellt hat, viel mehr Züge eines hohen Alterthums und einer der urſprünglichen Geſtalt näher gebliebenen Ueberlieferung an ſich trägt, als die Fabel in der „Iphigenia unter den Tauriern" von Euripides. Ueber jene könnte ich hier ganz weggehen, da ſie nicht in einem ſo unmittelbaren Verhältniß zu der deutſchen Dichtung ſteht, wie die euripideiſche Tragödie. Damit jedoch dieſe in dem ihr zukommenden Licht erſcheine und zugleich das Zweckmäßige der Abweichung in dem goethe'ſchen Werke von der antiken Auffaſſungsweiſe des Mythus überhaupt deutlicher erkannt werde, will ich noch ein Paar Worte darüber ſagen, bevor ich das Eigenthümliche in der Fabel, der Euripides folgte, hervorhebe und von da zu einer etwas ausführlichern Inhaltsangabe ſeiner Tragödie übergehe.

Dem Geſchlecht des Tantalus entſproſſen, das ſich mit unerhörten Gräueln verſchiedener Art befleckt hat, herrſcht Agamemnon zu Mycenä, als die Entführung ſeiner Schwägerin Helena durch den Trojaner Paris alle griechiſchen Fürſten zum Zuge gegen Troja vereinigt. Zum Führer des geſammten Griechenheers erwählt, das ſich zur Ueberfahrt in Aulis verſammelt hat, wird er lange im Hafen durch widrige Winde zurückgehalten, bis er auf Geheiß des Sehers Kalchas ſeine Gattin Klytämneſtra mit ihrer älteſten Tochter Iphigenia ins Lager lockt, damit dieſe hier am Altar der ihm zürnenden und die Abfahrt verhindernden Artemis geopfert werde. Zwar wird die Jungfrau durch die Göttin ſelbſt dem Opferſtahl

in einer Wolke entrückt und in das Land der Taurier versetzt; aber die Mutter, durch die beabsichtigte Ermordung ihres Kindes in tiefster Seele verwundet und voll Rachegefühls gegen den unnatürlichen Vater, erschlägt diesen bei seiner Heimkehr von Troja mit Hülfe ihres Buhlen Aegisthus, mit dem sie nun den Thron theilt. Ihr einziger Sohn Orestes, bei der Ermordung des Vaters noch ein Knabe und von seiner zweiten Schwester Elektra einem Verwandten, Strophius, zur Erziehung übergeben, schließt mit dessen Sohne Pylades das innigste Freundschaftsbündniß. Zum Jünglinge herangewachsen, kehrt Orestes, von dem Apollo dazu ausdrücklich aufgefordert, ja durch die furchtbarsten Drohungen des Gottes getrieben, in Begleitung seines Freundes nach Mycenä zurück, um den Tod des Vaters zu rächen. Klytämnestra fällt von seiner Hand, mit ihr auch Aegisthus. Aber das vergossene Mutterblut ruft die Erinnyen zur Verfolgung des Mörders auf. Von ihnen im Wahnsinn umhergetrieben, gelangt er nach Delphi, wo er, während die Erinnyen schlafen, den Gott, der seine That ihm auferlegt hatte, um Schutz gegen seine Verfolgerinnen anfleht. Apollo gebietet ihm, nach Athen zu flüchten, wo er von Pallas Erlösung hoffen dürfe. Aber auch dahin folgen ihm die Erinnyen, nachdem sie von Klytämnestra's Schatten aus ihrem Schlafe geweckt worden. Auf Orests Gebet um Hülfe und Rettung erscheint Pallas; sie setzt, nachdem sie die Parteien vernommen, auf dem Areopagus ein Gericht von zwölf athenischen Bürgern ein, denen sie die Entscheidung anheimstellt. Apollo, den Orest um Beistand angerufen hat, tritt als Fürsprecher und Vertheidiger seines Schützlings den anklagenden Erinnyen gegenüber. Die Gründe für und wider die von Orest verübte That werden erwogen, die Richter stimmen durch schwarze und weiße Steinchen, Pallas selbst gibt ein weißes ab; bei der Zählung sind die Stimmen gleich, der Beklagte wird nach der Erklärung der Göttin freigesprochen, den Anklägerinnen aber ein Heiligthum im attischen Gebiet eingeräumt.

Hiervon weicht nun die Sage, der Euripides gefolgt ist, in einem sehr wesentlichen Punkte ab. Nachdem nämlich Orest, wie bei Aeschylus,

vor dem Areopagus durch Stimmengleichheit der Richter freigesprochen ist, theilen sich die Erinnyen: die einen erkennen die Gültigkeit des Spruches an und erhalten in Attica ein Heiligthum, die andern aber lehnen sich dagegen auf und verfolgen den Orest von neuem. Er nimmt wiederum seine Zuflucht zum Apollo, der ihm befiehlt, zum Lande der Taurier zu schiffen, von da ein heiliges, vom Himmel herabgefallenes Bild seiner Schwester Artemis zu entführen und es nach Attica zu bringen. Diesen Auftrag vollzieht Orest, aber nur mit Hülfe seiner Schwester Iphigenia, die er als Priesterin des Heiligthums findet, das er zu berauben gekommen ist, und die er mit dem Bilde aus dem Lande der Barbaren in die Heimath hinüber führt. — Und nun kann ich sofort zur nähern Inhaltsangabe der euripideischen Tragödie übergehen.

Der Schauplatz ist im Lande der Taurier vor dem Tempel der Artemis. Iphigenia tritt allein auf und berichtet, wie in einem Prolog, über ihr Geschlecht und ihr Geschick bis zu ihrer Ankunft bei den Tauriern. Hier müsse sie vermöge ihres Priesteramts alle, die vom Hellenenvolke sich dem Lande nahen, als Opfer der Göttin weihen; die gräßliche Blutthat selbst werde von Andern im Innern des Tempels vollbracht. Mehr wolle sie davon nicht sagen, doch was sie diese Nacht im Traume geschreckt, dem Aether klagen, ob das vielleicht Hülfe bringe. In Argos, ihrer Heimath, so sei's ihr vorgekommen, habe sie geschlummert, mitten im Frauengemach, als plötzlich unter ihr die Erde erzittert, sie vom Lager geflohen und alsbald das königliche Wohnhaus in Trümmer zusammengestürzt sei. Nur eine Säule blieb zurück; von ihrem Scheitel wallte blondes Haupthaar, und sie sprach mit Menschenlaut. Sie aber, eingedenk ihres Priesteramtes bei den Tauriern, habe die Säule gewaschen, wie ein zum Tode bestimmtes Opfer. Dieses Traumgesicht bedeute nun gewiß nichts anderes, als Orest sei gestorben, von der Schwester selbst als Opfer geweiht. Ihm wolle sie mit andern Hellenenfrauen, die in der Taurier Gefangenschaft ihr als Dienerinnen zugesellt sind, jetzt eine Todtenspende bringen. — Sie geht, ihre Begleiterinnen zum heiligen Geschäfte abzurufen.

Unterdeß sind Oreſt und Pylades an der tauriſchen Küſte gelandet. Sie kommen von ihrem Schiffe, das ſie in einer Bucht zurückgelaſſen, zum Tempel der Artemis. Nach einem kurzen Wechſelgeſpräch, in welchem ſie ſich gegenſeitig in der Ueberzeugung beſtärken, daß ſie wirklich die blutige Opferſtätte erreicht haben, erzählt Oreſtes in einer an den Apollo gerichteten Rede, wie er auf ſein Geheiß des Vaters Blut an der Mutter gerächt, aber von den Erinnyen verfolgt und das Vaterhaus fliehend, Griechenland durchirrt habe, bis ihm im Tempel des Gottes Befreiung von ſeinem Wahnſinn verheißen worden, wenn er von den Tauriern das Bild der Artemis nach Attica brächte. Gehorſam ſei er Apollo's Worten nachgekommen und nun hier in fremdem, ungaſtlichem Lande. Dann ſich zu Pylades wendend, ſpricht er ſeine Hoffnungsloſigkeit aus, den beabſichtigten Raub vollführen zu können. Der Freund ermuthigt ihn, indem er ihn auf das gewiß untrügliche Orakel des delphiſchen Gottes hinweiſt, mahnt aber von ſofortigem Eindringen in den Tempel ab: beſſer ſei es, in einer bergenden Höhle den Einbruch der Nacht abzuwarten und dann das Wagniß zu beſtehen. Oreſt geht hierauf ein; beide Freunde ziehen ſich zurück.

Mit dem Chor der Tempeldienerinnen zurückkehrend, vollbringt Iphigenia das Todtenopfer; dieſe Handlung wird von ihr und dem Chor mit Wechſelgeſängen begleitet, in denen wir, obgleich die frühern Schickſale des tantaliſchen Hauſes berührt werden, doch wenig Neues erfahren. Zuletzt beklagt Iphigenia ihr herbes Loos, daß ſie hier, ein Gaſt in unholdſeliger Wohnung, gattenlos, kindlos, heimathlos und freudlos eine furchtbare und traurige Pflicht an unglücklichen Fremdlingen üben müſſe.

Es tritt ein Rinderhirt auf und meldet die Annäherung zweier griechiſcher Jünglinge, von denen der eine nach der Anrede des andern Pylades heißen müſſe. Zwiſchen den Felſen des Seegeſtades ſeien ſie von ihm und ſeinen Genoſſen, die in der Nähe ihre Heerden weideten, wahrgenommen und von einigen für Götter, von andern für Schiffbrüchige gehalten worden. Indeß habe man ſich ihrer doch zuletzt bemächtigen wollen, als plötzlich der eine von Wuth ergriffen worden ſei und

schreiend, er sehe die Erinnyen, bereit ihn zu erwürgen und zu zermalmen, sie alle mit Angst und Entsetzen erfüllt, dann aber, als er gegen ihre Heerden mit dem Schwerte seine Wuth ausgelassen, sie zur Vertheidigung ihres Eigenthums herbeigezogen habe. Nach einem hitzigen Kampfe, in welchem beide Fremdlinge der ganzen Hirtenschaar lange Widerstand geleistet, seien sie endlich überwältigt, ihrer Waffen beraubt und vor den König geführt worden, der sie nun der Artemis zum Opfer hersende. Iphigenia befiehlt dem Hirten, die Fremdlinge herbeizuführen, und fordert den Chor auf, alles zur Weihung der Opfer bereit zu halten. Erbittert durch den vermeintlichen Untergang ihres Bruders Orest, hat sie jetzt nicht, wie sonst, Thränen für die Unglücklichen, die an ihrer Göttin Altar bluten sollen. Sie wünscht nur, zweifelt jedoch an der Erfüllung dieses Wunsches, daß das Meer ihr die Urheber ihres Mißgeschickes, Helena und Menelaus, zuführte, damit sie durch deren Opfertod ihren Rachedurst löschen könnte. Doch, indem sie sich die Angst und Qual ins Gedächtniß ruft, die sie selbst zu Aulis erlitten, als das Messer über sie gezückt war, erweicht sich ihr Gemüth; sie kann nicht glauben, daß die Unsterblichen Gefallen an vergossenem Menschenblut finden; nur dieses menschenmörderische Volk, das sie umwohne, messe nach seines Herzens Härtigkeit der Götter Wohlgefallen ab.

Nach einem Chorgesange, in welchem die Tempeldienerinnen ihre Verwunderung über die Herfahrt der gefangenen Landsleute und ihr Verlangen zu erkennen geben, von deren Geschlecht und Schicksalen etwas Näheres zu erfahren, zuletzt aber ihre Sehnsucht nach dem geliebten Heimathlande aussprechen, erscheinen in Fesseln Orest und Pylades. Iphigenia gebietet den Dienern, welche sie herbeigeführt haben, ihnen die Fesseln abzunehmen und im Innern des Tempels die Anstalten zum Opfer zu treffen. Dann von Mitleid für ihre Landsleute ergriffen und deren trauriges Geschick, den Kummer der Eltern und Schwestern, die sie vielleicht daheim zurückgelassen haben, beklagend, befragt sie sie um Abkunft und Namen. Orest, der überzeugt ist, daß nichts ihn und den

Freund von dem Tode retten könne, mahnt die Prieſterin ab, ſein und Pylades' Loos durch mitleidsvolle Klage und neugieriges Forſchen noch härter zu machen, weiſt aber doch auf ſich hin, als Iphigenia weiter fragt, wer von ihnen Pylades heiße. Den Namen ſeines Unglücksgenoſſen zu nennen, lehnt er ab und verhindert ſomit die ſofortige Erkennung der Geſchwiſter, die auch der Name Pylades nicht herbeiführen kann, da der wahre Eigner deſſelben erſt nach Iphigeniens Entrückung aus Aulis geboren iſt. Indeſſen erfährt dieſe allmählich von ihrem Bruder, daß er aus Argos ſtamme, von dort freiwillig und unfreiwillig geflohen ſei, daß Troja gefallen, Menelaus Helenen zurückgebracht habe, daß Kalchas und Achilleus in der Fremde ihren Tod gefunden, Odyſſeus, wie es heiße, noch umherirre, Agamemnon aber bei ſeiner Heimkehr von der Gattin und dieſe ſpäter von des Sohnes Hand erſchlagen ſeien. Noch ſei aus dem unſeligen Hauſe Elektra übrig, die ältere Schweſter lange hingewürgt, der Muttermörder zwar am Leben, aber nirgend und überall zu finden. Alle dieſe Nachrichten entlockt Iphigenia dem Oreſt nur durch eine ganze Reihe von Fragen; durch die letzte erlangt ſie die Ueberzeugung, daß Träume bloße Truggebilde vor die Seele führen, und Oreſt beſtärkt ſie darin, indem er die Götter überhaupt der Luſt an Lüge und Trug zeiht. Ihr leben alſo noch liebe Verwandte in der Heimath, unter ihnen ſelbſt der einzige Bruder. Dieſem Nachricht von ſich zu geben, glaubt ſie jetzt ein ſicheres Mittel gefunden zu haben. Der, welchen ſie für Pylades hält, ſoll, von ihr freigelaſſen, nach ſeiner Vaterſtadt zurückkehren und ihren Verwandten ein Schreiben von ihr überbringen, das ſie ſchon lange für eine ſolche Gelegenheit bereit gehalten hat; der andere Gefangene dagegen müſſe im Lande der Taurier bleiben und den Opfertod erleiden. Hierauf will Oreſt nicht eingehen; er verlangt vielmehr, daß *er* hier ſterbe, der Freund aber nach Argos mit dem Briefe aufbreche. Iphigenia iſt mit dem Tauſch zufrieden und den Edelmuth des Jünglings bewundernd, wünſcht ſie ſich einen Bruder von gleicher Geſinnung. Als Oreſt darauf von ihr die Art des ihn erwartenden Opfertodes erkundet, und ſie ihm alle Leichenfeierlichkeiten zu gewähren

versprochen hat, über die sie verfügen könne, begibt sie sich fort, um den Brief zu holen.

An einen kurzen Zwischengesang des Chors, in welchem er das Geschick der beiden Freunde bejammert, schließt sich eine Reihe von Wechselreden zwischen diesen. Zuerst sprechen sie ihre Verwunderung über der Priesterin Bekanntschaft mit den Helden und Schicksalen Griechenlands aus, eine Bekanntschaft, die sich aus jener Befragung des Orest zu deutlich ergeben hat. Sodann verlangt Pylades, mit Orest zugleich zu sterben, um dereinst nicht des Verrathes an dem Freunde geziehen zu werden. Doch dieser weiß ihn durch gewichtige Vorstellungen von seinem Vorsatz abzubringen, wogegen Pylades den Orest wieder ermahnt, noch nicht völlig an seiner Rettung zu verzweifeln und lieber dem Spruche des Gottes, der ihn hierhergesandt habe, zu vertrauen. Ihrem Gespräch macht die Rückkunft Iphigeniens, die das Schreiben bringt, ein Ende. Ihr ist eingefallen, Pylades könne, wenn er erst der ihm jetzt drohenden Gefahr entgangen sei, leicht sein ihr gegebenes Versprechen vergessen und den ihm anvertrauten Brief nicht abgeben. Er soll sich also durch einen Schwur dazu verpflichten, wogegen Orest verlangt, daß auch Iphigenia sich für die Rettung seines Freundes eidlich verbürge. Beide schwören, doch Pylades mit dem ausdrücklichen Vorbehalt, daß wenn seinem Schiffe auf der Rückfahrt ein Unfall begegnen und dadurch das Schreiben verloren gehen sollte, ihm die Nichterfüllung des Eides nicht als Schuld angerechnet werden dürfe. Dies veranlaßt die Priesterin, ihm den Inhalt des Briefes wörtlich mitzutheilen, damit er jedenfalls wenigstens mündlich die Nachricht nach Argos bringen könne, an deren sicherer Beförderung ihr so viel liegt. Die unmittelbare Folge davon ist die wechselseitige Wiedererkennung der Geschwister. Anfangs steht Iphigenia freilich noch an, in dem einen der Gefangenen den Bruder zu begrüßen, bald indeß benimmt er ihr jeden Zweifel durch Mittheilung der untrüglichsten Wahrzeichen. Die Freude über ein so unverhofftes Wiederfinden ist um so größer, je entsetzlicher sich den Geschwistern der Gedanke aufdrängt, was ohne ein gegenseitiges Erkennen geschehen

wäre. Aber bald kämpft in Iphigeniens Bruſt mit der Freude die Sorge, wie der geliebte Bruder nun zu retten ſei, wie ſie ſelbſt dem Lande der Barbaren werde entfliehen können. Pylades mahnt für den Augenblick alles andere bei Seite zu ſchieben und auf Mittel zur Flucht zu ſinnen. Doch Iphigenia will zunächſt noch über die Ihrigen, zumal über Elektra, nähere Auskunft haben. Sie erfährt, daß die Schweſter, mit Pylades vermählt, glücklich daheim lebe. Warum Oreſt ſo unkindlich an der Mutter gehandelt, weigert er ſich zu ſagen; dagegen erzählt er ausführlich die Folgen ſeiner That und die Veranlaſſung ſeiner Hierherkunft, woran er die Aufforderung an die Schweſter ſchließt, ihm zur Erlangung und Entführung des heiligen Bildes ihren Beiſtand zu leihen. Sie iſt dazu bereit, wenn Oreſt ſie mit dem Bilde zugleich dem Lande der Taurier entführen wolle, verwirft aber die Vorſchläge, die er zur Bewerkſtelligung ſeines Vorhabens macht. Ein beſſerer Ausweg finde ſich in dem Vorgeben, das Bild der Göttin ſei durch die Nähe eines wahnſinnigen Muttermörders befleckt worden und erheiſche Reinigung in der heiligen Meeresflut; dahinab müſſe es von der Prieſterin ſelbſt getragen, dort müſſen auch der Muttermörder und der Theilnehmer an ſeiner Unthat entſündigt werden, um der Göttin wohlgefällige Opfer zu ſein. Dies alles wolle ſie dem Könige einreden, und ſei man dann zum Meere in die Nähe des harrenden Schiffes gelangt, werde es leicht ſein, auf ihm mit dem Bilde zu entkommen. Oreſt preiſt die Verſchlagenheit des Weibes und hofft den glücklichſten Ausgang, ſofern der Chor, der alles mit angehört hat, Verſchwiegenheit angelobe. Hierzu beredet ihn Iphigenia und geht, nachdem ſie in kurzem Gebet die Artemis um Beiſtand für ſich, den Bruder und den Freund angefleht hat, mit dieſen beiden in den Tempel. Es folgt nun wieder ein Chorgeſang, worin die Tempeldienerinnen ihre Sehnſucht nach der Heimath laut werden laſſen. Nach ſeiner Beendigung tritt, von Dienern und Sclaven begleitet, Thoas, der König des Landes, auf; gleich nach ihm Iphigenia mit dem Bilde der Artemis. Es gelingt der Prieſterin, den König zu überreden, daß er ſie mit den wiederum vorgeführten und in Feſſeln gelegten Gefangenen

unter Begleitung weniger Diener an eine heimliche Stelle des Meerufers ziehen laſſe, durch andre aus ſeinem Gefolge dem Volke in der Stadt gebiete, daheim zu bleiben, ſelbſt aber im Tempel ihrer Rückkehr harre. Hierauf entfernt ſie ſich mit ihren Gefangenen, während Thoas mit ſeinem Gefolge nach einer andern Seite abgeht. Der zurückbleibende Chor nimmt von dem Umſtande, daß der ganze Betrug mit dem Bilde nur geſpielt werde, damit ſich der Orakelſpruch des Apollo erfülle, Anlaß, in einem Geſange die Gründung des delphiſchen Heiligthums zu erzählen und zu preiſen. Da erſcheint in voller Eile ein Bote, der den König zu ſprechen verlangt und dem Chor mit wenigen Worten berichtet, die Prieſterin ſei mit dem heiligen Bilde und den Gefangenen zu Schiffe entflohen. Der Chor will von dem Aufenthaltsorte des Königs nichts wiſſen; der Bote jedoch, der Einverſtändniß der Weiber mit den Entflohenen ahnt, vermuthet den Thoas im Innern des Tempels, aus welchem derſelbe auch gleich auf das laute Rufen des Boten heraustritt. Er vernimmt nun das Nähere über die Flucht der Griechen; doch ſei es noch Zeit, ſich ihrer wieder zu bemächtigen, da ein widriger Wind das Schiff in der Nähe des Ufers zurückhalte. Sofort befiehlt der König, den Flüchtlingen nachzuſetzen, und droht dem Chor, den auch er für Mitwiſſer des Truges hält, bei ſeiner Rückkehr vom Meer mit ſchwerer Strafe. Allein bevor er aufbrechen kann, erſcheint dem Thoas die Göttin Pallas und gebietet ihm von der Verfolgung abzuſtehen, da die Flüchtlinge mit der Entwendung des Bildes nur den Befehl des Apollo erfüllten. Dann ruft ſie dem Oreſt, der auch aus der Ferne ihre Götterſtimme vernehmen werde, nach, mit dem Bilde und der Schweſter zu fliehen und, wenn er ſich der griechiſchen Küſte nähern werde, nach Attica zu ſteuern, dort zu landen, zu Halä der Artemis ein Heiligthum zu gründen und darin das entwendete Bild aufzuſtellen; Iphigenia aber ſolle in dem neuerbauten Tempel Prieſterin der Göttin bleiben. Endlich macht ſie es noch dem Oreſt zur Pflicht, den Chor der gefangenen Griechinnen aus dem Lande der Taurier in die erſehnte Heimath zurückzuführen. Thoas unterwirft

sich ehrfurchtsvoll dem Gebot der Pallas; ein kurzer Chorgesang zum Preise der Göttin bildet den Schluß.

Ich bin absichtlich bei der Inhaltsangabe der euripideischen Tragödie etwas ins Einzelne gegangen; dadurch allein konnte ich mir das Mittel verschaffen, auch denjenigen meiner Leser, die das griechische Stück nicht näher kennen, die durchaus eigenthümliche Auffassungs- und Behandlungsweise desselben Gegenstandes von Seiten des deutschen Dichters überzeugend darzuthun. Zu dem Ende werde ich erstens zeigen, daß schon die Fabel ganz anders bei Goethe als bei Euripides, dessen Werk unser Dichter zunächst vor Augen hatte, angelegt ist; zweitens, daß die Charaktere in der deutschen Dichtung der griechischen gegenüber völlig umgewandelt und neu geschaffen erscheinen; und drittens, daß auch in den die ganze Handlung bestimmenden und tragenden sittlichen wie religiösen Motiven ein unendlicher Abstand zwischen beiden Werken Statt findet. Deute ich dann auch noch den Unterschied in der Form an, so wird sich aus dem allen von selbst ergeben, daß wir in der goethe'schen Iphigenie ein ganz modernes, und zwar ein im vollsten Sinne des Wortes *deutsches* Kunstwerk besitzen.

Auch bei Goethe eröffnet Iphigenie in einem Selbstgespräch die Handlung, aber in ganz andrer und ungleich natürlicherer Weise als bei Euripides. Aus dem Tempel ihrer Göttin in den ihn umgebenden Hain tretend, *erzählt* sie nicht, wie es dort geschieht, Wolken und Bäumen ihre Abkunft und ihr Geschick; sie legt dem nur das lebendig ausgesprochene Wort unter, was ihr Inneres bewegt. Allein mit großer Kunst und ohne den geringsten Zwang weiß uns der Dichter damit zugleich ihre äußeren Verhältnisse anzudeuten, soviel uns davon für den Augenblick zu wissen frommt. Gleich die ersten Verse kündigen sie als Priesterin des Heiligthums an, das sie so eben verlassen hat. Aus den nächst folgenden erfahren wir, daß sie hier nicht heimisch, daß sie eine Griechin ist, die ein hoher Wille hier schon lange verborgen hält; daß die Sehnsucht sie fortwährend in die Heimath zieht, wo sie Eltern und Geschwister zurückgelassen hat. Dann beklagt sie das traurige Loos derer, die fern

von ihren Lieben ein einsam Leben führen müssen; und doch sei auch hierin, wie in allem Uebrigen, der Mann, dem Weibe gegenüber, noch glücklich zu preisen. So werde sie, durch ein feindseliges Schicksal in die Ferne getrieben, hier von Thoas in ernsten, heiligen Sclavenbanden festgehalten. Beschämt gesteht sie, daß sie mit stillem Widerwillen ihrer Göttin diene, der ihr Leben zu freiem Dienst gewidmet sein sollte. Doch habe sie stets auf ihre Hülfe gehofft und hoffe auch jetzt noch durch sie Rückkehr zu den Ihrigen. In dem Gebet, worin sie die Göttin um Erfüllung dieses liebsten Wunsches anfleht, deutet sie dann bestimmter auf ihr und ihres Hauses Schicksal, auf Eltern und Geschwister hin.

Nun tritt Arcas, einer vom Gefolge des Königs, auf, diesen selbst, der von einem siegreichen, den Tod seines Sohnes rächenden Feldzuge heimgekehrt ist, der Priesterin ankündigend. In dem Gespräch beider enthüllt sich uns noch mehr der tiefe Gram, der an Iphigeniens Herzen nagt: sie fühlt sich in der Fremde nur als eine Vertriebene und Verwaiste; in frühster Jugend, da sich kaum die Seele an Vater und Geschwister gebunden, hat sie ein fremder Fluch gefaßt und mit eherner Faust das schöne Band zerrissen. Selbst gerettet, muß sie, gleich einem Schatten, der um sein eigen Grab wankt, ihr Leben vertrauern und hinträumen: denn ein unnützes Leben sei ein früher Tod, und dies Frauenschicksal hat sie vor allen getroffen. Dem widerspricht Arcas. Sie wolle hier nichts gethan haben seit ihrer Ankunft? Wer habe des Königs trüben Sinn erheitert? wer den alten grausamen Gebrauch, der jeden Fremden am Altar Diana's geopfert, von Jahr zu Jahr mit sanfter Ueberredung aufgehalten und die Gefangenen vom gewissen Tode so oft ins Vaterland zurückgeschickt? Habe die Göttin nicht, statt erzürnt zu sein, daß sie der blutigen Opfer ermangle, ihr sanft Gebet in reichem Maaß erhört? umschwebe mit frohem Fluge nicht der Sieg das Heer und eile er ihm nicht sogar voraus? und fühle nicht jeder ein besseres Loos, seitdem der König, der so lange weise und tapfer sein Volk geführt, nun sich auch der Milde in ihrer Gegenwart erfreue und den Seinen die Pflicht des schweigenden Gehorsams erleichtre? Das nenne sie unnütz,

wenn von ihrem Weſen auf Tauſende ein Balſam herabträufle? wenn ſie dem Volk, dem ſie von einer Gottheit gebracht worden, eine ewige Quelle des neuen Glückes ſei und an dem unwirthbaren Todesufer dem Fremden Heil und Rückkehr zubereite? Er bittet ſie, ihm, der ihr treu und redlich ergeben ſei, zu glauben und ſeinem Rathe zu folgen. Wenn der König, dem ſie ſich bisher verſchloſſen, heute mit ihr reden werde; möge ſie ihm durch Entgegenkommen erleichtern, was er ihr zu ſagen habe. Seitdem er ſeinen Sohn verloren, vertraue er wenigen der Seinen mehr und dieſen Wenigen nicht mehr wie ſonſt. Er fürchte ein einſames, hülfloſes Alter, ja vielleicht Aufſtand und frühzeitigen Tod. Lange habe er ſie als Gattin heimzuführen gewünſcht; jetzt ſei der Wunſch zum feſten Vorſatz geworden. Weigere ſie ſich, überlaſſe ihn ſich ſelbſt, ſo werde der Unmuth in ihm reifen und, ihr Entſetzen bringend, ſie zu ſpät bereuen laſſen, daß ſie treuem Rathe nicht gefolgt ſei. Erſchreckt durch dieſe Reden, glaubt Iphigenie ſchon, der König ſinne darauf, ſie vom Altare mit Gewalt zu reißen und ſich anzueignen. Darüber beruhigt ſie zwar Arcas, aber er fürchtet einen andern harten Schluß von Thoas. Mehr zu ſagen, verhindert das Nahen des Königs; Arcas entfernt ſich; Iphigenie beſchließt nach kurzer Ueberlegung, mit der Wahrheit dem Thoas entgegenzutreten, und begrüßt den Ankommenden mit Segensſpruch und Segenswunſch. Gleich ſeine erſten Erwiederungsworte beſtätigen ihr, was Arcas über die Stimmung des Königs angedeutet hat. Er fühlt ſich einſam und verlaſſen in ſeinem Hauſe. Einen alten Wunſch im Herzen tragend, der auch ihr nicht fremd ſei, komme er in den Tempel: er hoffe die Prieſterin zum Segen ſeines Volks und ſich zum Segen als Braut heimzuführen. Iphigenie ſucht dem Antrage auszuweichen: als einer Flüchtigen, die an dieſem Ufer nichts als Schutz und Ruhe geſucht, biete ihr der König zu viel. Gegen den Vorwurf, daß ſie ſich mit Unrecht ſo lange in das Geheimniß ihrer Abkunft eingehüllt, entſchuldigt ſie ſich mit der Sorge, die ſie um ihre Zukunft tragen müſſe, erfahre Thoas, welch verwünſchtes Haupt er nähre und ſchütze. Als ihr jedoch der König einwirft, daß der Schutz einer Schuld-

beladenen nie den Segen auf ihn gebracht haben würde, der ihm von oben komme, seitdem sie bei ihm eines frommen Gastes Recht genieße, und als er ihr erklärt, daß ihm der Wille der Göttin, wie er ihm zeither heilig gewesen, auch fortan Gesetz sein werde, so daß, wenn sie nach Hause Rückkehr hoffen könne, er sie von aller Forderung lossspreche; wofern ihr aber der Weg dahin auf immer versperrt sei, sein Recht auf sie in Anspruch nehme: entschließt sich Iphigenie endlich, vom alten Bande die Zunge zu lösen und ihm ihres Hauses Geschick, von Tantalus' Erhöhung und Sturz an bis zu ihrer eigenen Rettung durch Dianens Hand, zu berichten. Der König erneuert seinen Antrag; als dessen ungeachtet die Priesterin bei ihrer Weigerung beharrt und ihm offen bekennt, daß sie noch immer das Vaterhaus wieder zu sehen hoffe, wohin sie sich mit allen Kräften ihrer Seele gezogen fühle, bricht der verhaltne Unmuth in ihm hervor, und nach kurzer Wechselrede verkündigt er ihr seinen Entschluß: sie möge auch fortan ihr Amt verwalten; doch wenn er bisher um ihretwillen seiner Pflicht vergessen und das Murren seines Volks überhört habe, so solle von nun an in alter Weise am Altar der Göttin geopfert werden. Zwei Fremde, in den Höhlen des Ufers versteckt gefunden, seien in seiner Hand; mit diesen solle die Göttin ihr lang entbehrtes Opfer wieder empfangen. Er geht, die Gefangenen der Priesterin zu übersenden. Diese, allein gelassen, schließt mit einem Gebet, worin sie Dianen anfleht, ihre Hände, wie so lange, auch fernerhin rein von Blut zu erhalten, den ersten Act.

Der zweite beginnt mit dem Auftreten der beiden Gefangenen, Orest und Pylades. Sie sind im Gespräch begriffen. Schon die ersten Worte Orests lassen uns ein von tiefer Schwermuth umdüstertes Gemüth erkennen. Er weiß, daß er den Todesweg geht, und findet darin die Erfüllung von Apollo's Spruch, der ihm Hülfe und Rettung im Tempel seiner Schwester zu Tauris verheißen habe. Die gräßlichen Rachegeister, die ihn bisher verfolgt haben, sind am Saume des heiligen Haines zurückgeblieben. Er wünscht nur so lange Ruhe vor ihnen zu haben, bis sein Geschick mit seinem Tode am Altar der Göttin erfüllt sei. Unten

werde er sie wieder aufsuchen. Wenn ihm noch etwas Hoffnung oder Furcht gebe, so sei es seines Freundes Leben oder Tod: daß er ihn mit in seinen Untergang reißen soll, lastet jetzt am schwersten auf seiner Seele. Ganz anders denkt und spricht Pylades: er sinnt noch auf Rettung aus der so nahe drohenden Gefahr; er will auch dann noch nicht die Hoffnung aufgeben, wenn die Priesterin sie beide schon zum Opfertode weihe. Auch Orest möge vom Unmuth seine Seele erheben: der Götter Worte seien nicht doppelsinnig; er werde hier Trost und Hülfe finden, wie Apollo es verheißen habe. Im Verlauf des Gesprächs wird uns das Verhältniß beider Freunde, wie es sich von früher Jugend an unter ihnen gestaltet hat, aufs lebendigste veranschaulicht. Orests Worte versetzen uns in die Königshalle zu Mycen, wo er während Agamemnons Abwesenheit als Knabe sich an den Schooß der trauernden Elektra schmiegte, um ihrer Erzählung vom Vater zu lauschen; dann in Strophios' Haus, wo er nach des Vaters Ermordung eine Freistatt fand und an der Seite des Pylades eine hoffnungsreiche Jugend verschwärmte; an das Ufer des Meeres, wo sie Abends an einander gelehnt saßen und von großen Thaten träumten. Schaudernd muß er sich nun aber bekennen, daß nichts davon in Erfüllung gegangen; ihm sei das gräßliche Loos gefallen, zum Muttermörder zu werden, damit der alte Haß der Götter gegen Tantalus' Stamm auch noch an ihm, dem letzten Sprößling, sich bewähre. Dagegen zeigt sich in allen Gegenreden des Pylades der treue, stäts tröstende, aufrichtende, ermunternde, auf Rath und Hülfe bedachte Freund. Wiederholt dringt er in Orest, Apollo's Worten zu vertrauen. Dann theilt er ihm mit, was er bereits von ihren Wächtern über die stille Gewalt ausgekundschaftet habe, die ein göttergleiches Weib hier als Priesterin Dianens über König und Volk ausübe; dies denke er zu ihrer Rettung geschickt benutzen zu können. Zuletzt, da er Iphigenien nahen sieht, bittet er den Orest, sich fürs erste zu entfernen, bis er mit der Priesterin gesprochen, der er nicht gleich ihren Namen und ihr Schicksal vertrauen könne. Unmittelbar nach Orests Abtreten erscheint auch Iphigenie. Die Entfesselung des Pylades begleitet sie mit dem Wunsche,

daß die Götter abwenden mögen, was die Gefangenen bedrohe. Pylades erkennt gleich in ihr eine Griechin, und seine Freude darüber entdeckt ihr ebenso bald in ihm einen Landsmann. Ihren Namen und ihre Herkunft, wonach er fragt, verschweigt sie: es möge ihm genügen, in ihr die Priesterin, von ihrer Göttin selbst gewählt und geheiligt, zu wissen. Dagegen soll er ihr sagen, wer er sei, und welch unseliges Geschick ihn mit dem Gefährten hierher gebracht habe. Pylades gibt sich für den jüngern Bruder des Andern aus: er selbst heiße Cephalus, jener Laodamas: zwischen ihnen beiden habe rauh und wild ein mittlerer gestanden und schon im Spiel ihre jugendliche Einigkeit und Lust getrennt, bis nach des Vaters Rückkehr von Troja und seinem bald darauf erfolgten Tode der Streit um Reich und Erbe die Geschwister in offene Feindschaft gebracht. Er selbst habe sich zum ältern Bruder geneigt, der den mittlern erschlagen habe; von den Furien um der Blutschuld willen umhergetrieben, sei der Unglückliche endlich von Apollo diesem Ufer mit der Hoffnung auf Rettung im Tempel seiner Schwester zugesandt worden. Iphigenie verlangt vor allem andern Kunde von dem Schicksal Troja's. Sie erhält sie, und zugleich nennt Pylades die berühmtesten der von Aulis aufgebrochenen und vor Troja gefallenen Helden. Schon hofft sie, da ihr Vater unter diesen nicht mit erwähnt wird, daß er ihr noch lebe, als Pylades das furchtbare Ende Agamemnons ausführlich erzählt. Sie fragt nur noch, was Klytämnestra zu solcher That getrieben, und wankt, von Schmerz überwältigt mit verhülltem Haupte davon, als sie vernommen hat: der ältesten Tochter Iphigenie Opfertod, auf Anlaß Agamemnons zu Aulis ins Werk gesetzt, habe der Mutter einen Widerwillen gegen den Gatten so tief ins Herz geprägt, daß sie den Worten Aegisths nachgegeben und den von Troja heimgekehrten Sieger mit Netzen des Verderbens selbst umschlungen habe. Pylades, allein zurückgeblieben, schließt aus der Erschütterung, die seine Erzählung in der Priesterin hervorgebracht hat, sie möge Agamemnon wohl gekannt haben und aus einem hohen Hause hierher verkauft sein. Um so eher überläßt er sich der Hoffnung, durch sie den Rettungsweg für sich und seinen Freund zu finden.

Der dritte Act hebt mit der Begegnung Oreſts und Iphigeniens an. Wie dem Pylades, löſt die Prieſterin nach dem Vorrecht des Heiligthums auch dieſem Gefangenen die Bande zum Zeichen eines ſchmerzlichern Geſchicks. Noch kann ſie es nicht denken, daß er mit dem Gefährten verloren ſei; und nie werde ſie ſelbſt ſie mit mörderiſcher Hand dem Tode weihen. Doch verweigere ſie ſich dieſer Pflicht, ſo fürchtet ſie, werde der aufgebrachte König eine ihrer Jungfrauen ihr zur Folgerin wählen, und dann vermöge ſie den Unglücklichen nur noch mit heißem Wunſche beizuſtehen. Ihre herzliche Theilnahme an ſeinem Geſchick erregt auch in Oreſt das Verlangen, ihren Namen und ihre Herkunft zu erfahren. Sie verſpricht demſelben zu genügen, wenn ſie zuvor das, was ſie von ſeinem Bruder nur halb gehört hat, aus ſeinem Munde bis zu Ende vernommen habe. So fragt ſie ihn zuerſt nach ihrem Bruder Oreſt, nach Elektra, ihrer Schweſter, und erfährt, daß beide noch am Leben ſind. Dann weiter forſchend, was mit Klytämneſtra geworden, zwingt ſie ihn, ihr der Mutter Tod durch Sohnes Hand zu berichten. Noch ahnt ſie nicht, daß der Muttermörder ſelbſt mit ihr ſpricht; erſt als dieſer fortfährt, ihr die entſetzlichen Folgen ſeiner That zu ſchildern und ſie, von Pylades' Erzählung getäuſcht, ihn in gleichem Falle mit dem von den Furien verfolgten Muttermörder wähnt, zerreißt er das lügenhafte Gewebe. Zwiſchen ihr und ihm ſoll Wahrheit ſein: er ſei Oreſt, und ſein ſchuldiges Haupt ſenke ſich der Grube zu und ſuche den Tod, der ihm in jeglicher Geſtalt willkommen ſein werde. Drum möge ſie, wenn ſie hier, wie es ſcheine, wider Willen weile, für ſich und ſeinen Freund auf Rettung ſinnen, ſein entſeelter Leib aber vom Felſen ſtürzen und ſein Blut dem Ufer der Barbaren Verderben bringen. Er entfernt ſich auf kurze Zeit; Iphigenie ſieht das längſt Erſehnte und Erflehte in Erfüllung gegangen; aber ſie bebt vor dem zurück, was jetzt auf ſie eindringt. Sie betet zu den Göttern, das lang erwartete, noch kaum gedachte Glück nicht, wie den Schatten des abgeſchiedenen Freundes, eitel und dreifach ſchmerzlicher an ihr vorübergleiten zu laſſen. Ihr Gebet unterbricht Oreſts Rückkunft. Jetzt ſucht ſie ihn auf das vorzubereiten, was er von ihr

daß die Götter abwenden mögen, was die Gefangenen bedrohe. Pylades erkennt gleich in ihr eine Griechin, und seine Freude darüber entdeckt ihr ebenso bald in ihm einen Landsmann. Ihren Namen und ihre Herkunft, wonach er fragt, verschweigt sie: es möge ihm genügen, in ihr die Priesterin, von ihrer Göttin selbst gewählt und geheiligt, zu wissen. Dagegen soll er ihr sagen, wer er sei, und welch unseliges Geschick ihn mit dem Gefährten hierher gebracht habe. Pylades gibt sich für den jüngern Bruder des Andern aus: er selbst heiße Cephalus, jener Laodamas: zwischen ihnen beiden habe rauh und wild ein mittlerer gestanden und schon im Spiel ihre jugendliche Einigkeit und Lust getrennt, bis nach des Vaters Rückkehr von Troja und seinem bald darauf erfolgten Tode der Streit um Reich und Erbe die Geschwister in offene Feindschaft gebracht. Er selbst habe sich zum ältern Bruder geneigt, der den mittlern erschlagen habe; von den Furien um der Blutschuld willen umhergetrieben, sei der Unglückliche endlich von Apollo diesem Ufer mit der Hoffnung auf Rettung im Tempel seiner Schwester zugesandt worden. Iphigenie verlangt vor allem andern Kunde von dem Schicksal Troja's. Sie erhält sie, und zugleich nennt Pylades die berühmtesten der von Aulis aufgebrochenen und vor Troja gefallenen Helden. Schon hofft sie, da ihr Vater unter diesen nicht mit erwähnt wird, daß er ihr noch lebe, als Pylades das furchtbare Ende Agamemnons ausführlich erzählt. Sie fragt nur noch, was Klytämnestra zu solcher That getrieben, und wankt, von Schmerz überwältigt mit verhülltem Haupte davon, als sie vernommen hat: der ältesten Tochter Iphigenie Opfertod, auf Anlaß Agamemnons zu Aulis ins Werk gesetzt, habe der Mutter einen Widerwillen gegen den Gatten so tief ins Herz geprägt, daß sie den Worten Aegisths nachgegeben und den von Troja heimgekehrten Sieger mit Netzen des Verderbens selbst umschlungen habe. Pylades, allein zurückgeblieben, schließt aus der Erschütterung, die seine Erzählung in der Priesterin hervorgebracht hat, sie möge Agamemnon wohl gekannt haben und aus einem hohen Hause hierher verkauft sein. Um so eher überläßt er sich der Hoffnung, durch sie den Rettungsweg für sich und seinen Freund zu finden.

Der dritte Act hebt mit der Begegnung Oreſts und Iphigeniens an. Wie dem Pylades, löſt die Prieſterin nach dem Vorrecht des Heiligthums auch dieſem Gefangenen die Bande zum Zeichen eines ſchmerzlichern Geſchicks. Noch kann ſie es nicht denken, daß er mit dem Gefährten verloren ſei; und nie werde ſie ſelbſt ſie mit mörderiſcher Hand dem Tode weihen. Doch verweigere ſie ſich dieſer Pflicht, ſo fürchtet ſie, werde der aufgebrachte König eine ihrer Jungfrauen ihr zur Folgerin wählen, und dann vermöge ſie den Unglücklichen nur noch mit heißem Wunſche beizuſtehen. Ihre herzliche Theilnahme an ſeinem Geſchick erregt auch in Oreſt das Verlangen, ihren Namen und ihre Herkunft zu erfahren. Sie verſpricht demſelben zu genügen, wenn ſie zuvor das, was ſie von ſeinem Bruder nur halb gehört hat, aus ſeinem Munde bis zu Ende vernommen habe. So fragt ſie ihn zuerſt nach ihrem Bruder Oreſt, nach Elektra, ihrer Schweſter, und erfährt, daß beide noch am Leben ſind. Dann weiter forſchend, was mit Klytämneſtra geworden, zwingt ſie ihn, ihr der Mutter Tod durch Sohnes Hand zu berichten. Noch ahnt ſie nicht, daß der Muttermörder ſelbſt mit ihr ſpricht; erſt als dieſer fortfährt, ihr die entſetzlichen Folgen ſeiner That zu ſchildern und ſie, von Pylades' Erzählung getäuſcht, ihn in gleichem Falle mit dem von den Furien verfolgten Muttermörder wähnt, zerreißt er das lügenhafte Gewebe. Zwiſchen ihr und ihm ſoll Wahrheit ſein: er ſei Oreſt, und ſein ſchuldiges Haupt ſenke ſich der Grube zu und ſuche den Tod, der ihm in jeglicher Geſtalt willkommen ſein werde. Drum möge ſie, wenn ſie hier, wie es ſcheine, wider Willen weile, für ſich und ſeinen Freund auf Rettung ſinnen, ſein entſeelter Leib aber vom Felſen ſtürzen und ſein Blut dem Ufer der Barbaren Verderben bringen. Er entfernt ſich auf kurze Zeit; Iphigenie ſieht das längſt Erſehnte und Erflehte in Erfüllung gegangen; aber ſie bebt vor dem zurück, was jetzt auf ſie eindringt. Sie betet zu den Göttern, das lang erwartete, noch kaum gedachte Glück nicht, wie den Schatten des abgeſchiedenen Freundes, eitel und dreifach ſchmerzlicher an ihr vorübergleiten zu laſſen. Ihr Gebet unterbricht Oreſts Rückkunft. Jetzt ſucht ſie ihn auf das vorzubereiten, was er von ihr

erfahren ſoll; endlich giebt ſie ſich ihm zu erkennen. Von Entſetzen ergriffen, ſchaudert Oreſt zurück, als die Schweſter ihn mit ihren Armen umſchlingen will. Der Wahnſinn faßt ihn mit ſeiner ganzen Wuth; er glaubt in ihr eine raſende Bachantin zu erblicken und ſtößt die Freudenthränen Vergießende von ſeiner Bruſt zurück. Da aber zuletzt ſein umſchatteter Geiſt ſich auf einen Augenblick aufhellt, er in der Prieſterin die längſt todt geglaubte Schweſter ſich nicht mehr verläugnen kann, überläßt er ſich der wildeſten Verzweiflung über das Gräßliche dieſes Wiederfindens. Er ruft den zürnenden Geiſt der Mutter, er ruft die Furien auf, dem willkommenen Schauſpiel, das ſie bereitet haben, beizuwohnen, wo nicht Haß und Rache ihre Dolche ſchärfen, ſondern die liebevolle Schweſter zum Brudermord gezwungen werde. Er fleht Iphigenien an, den Dolch zu ſchwingen, um den ſiedenden Strömen in ſeiner Bruſt den Weg zu öffnen, und ſinkt betäubt nieder. Ihr Glück und Elend vermag Iphigenie nicht allein zu tragen; ſie entfernt ſich, um Pylades zu ſuchen. Oreſt erwacht aus ſeiner Betäubung zu einem traumähnlichen Zuſtande: er glaubt geſtorben zu ſein und ſchon aus Lethe's Fluthen getrunken zu haben; die Schatten ſeiner Ahnen, ſeines Vaters, ſeiner Mutter gehen an ſeinem Auge vorüber, verſöhnt unter ſich, verſöhnt mit ihm. So finden ihn die Schweſter und der Freund; auch ſie hält er anfänglich für Schattenbilder, bald jedoch gelingt es beiden, die letzte Umdämmerung ſeines Geiſtes zu zerſtreuen. Zum erſten Male fühlt er wieder mit freiem Herzen reine Freude in Iphigeniens Armen. Ein frommes Gebet trägt ſeinen Dank zu den Göttern empor. Der Fluch iſt gelöſt, ihm ſagt's das Herz; die Rachegöttinnen ziehen zum Tartarus und ſchlagen hinter ſich die ehernen Thore fernabdonnernd zu; die Erde dampft erquickenden Geruch und ladet ihn auf ihren Flächen ein, nach Lebensfreude und großer That zu jagen. Pylades' Mahnung, die Zeit nicht zu verſäumen, wo es ſchnellen Rathes und Entſchluſſes bedürfe, endigt den dritten Act.

Den nächſtfolgenden eröffnet wieder Iphigenie mit einem Selbſtgeſpräch. Wir erfahren, daß Pylades den Plan zum Raube des heiligen

Bildes und zur Flucht erſonnen, daß er mit Oreſt ſich nach dem Ufer hinabgeſtohlen hat, wo die Gefährten mit dem Schiff in einer Bucht verſteckt ihrer warten. Aber wir gewahren auch ſchon den Kampf, den die Jungfrau in ihrem Innern zu beſtehen hat, um ſich zur Lüge und zur Täuſchung zu entſchließen. Dabei ſchwankt ihr Sorge auf Sorge durch die Bruſt: den Bruder kann vielleicht auf dem Boden des ungeweihten Ufers wieder der Wahnſinn ergreifen; ihr Entweichen kann entdeckt werden; ſchon glaubt ſie Bewaffnete zu hören. Doch es iſt nur Arcas, der ſich naht und ſie im Namen des Königs auffordert, das Opfer zu beſchleunigen. Iphigenie entſchuldigt die Säumniß mit einem unvermuthet eingetretenen Hinderniß: der ältere der Gefangenen trage die Schuld des Verwandtenmordes; von den Furien verfolgt und vom Wahnſinn ſelbſt im Innern des Tempels erfaßt, habe er durch ſeine Gegenwart die reine Stelle entheiligt; darum wolle ſie mit ihren Jungfrauen ans Meer eilen, der Göttin Bild mit friſcher Welle zu netzen, und niemand dürfe den ſtillen Zug ſtören. Arcas verlangt Aufſchub dieſer Handlung, bis er dem Könige den Fall gemeldet habe; ſie ſucht ihn davon abzubringen, muß aber zuletzt ſeinen ernſten Vorſtellungen nachgeben. Bevor er geht, legt er ihr nochmals dringend ans Herz, dem Könige nicht länger zu widerſtreben und ihm ihre Hand zu reichen. Dann werde alles ſich zum Guten wenden; denn des Königs aufgebrachter Sinn allein bereite den Fremden den Tod; das Heer habe längſt vom harten Opfer und vom blutigen Dienſt ſein Gemüth entwöhnt. In ihrer Hand liege es, das Reich der Milde für immer hier zu gründen. Arcas hat vergeblich geſprochen; doch erſchrickt Iphigenie, als ſie wieder allein iſt, über die plötzliche Umwandlung ihres Innern. Was ſie erſt kurz zuvor erlebt, hat ihr Herz nur der Freude geöffnet; mit einziger Gewalt den Bruder ergreifend und allein auf des Freundes Rath horchend, iſt ihre Seele, um beide zu retten, nur vorwärts gedrungen. Jetzt aber hat der Rath eines treuen Mannes ſie erinnert, daß ſie auch hier Menſchen zurücklaſſe, die ihr wohlgewollt, denen ſie Dank ſchulde. Doppelt wird ihr der Betrug verhaßt; und doch iſt es nicht mehr Zeit

zu ſchwanken und zu zweifeln; trüb und bange, wird ſie die Welt und ſich verkennen. — Raſch tritt hier Pylades auf und meldet die vollſtändige Heilung Oreſts und die Aufforderung der Gefährten, die dringend bäten, die Abfahrt zu beſchleunigen. Auch wehe bereits ein günſtiger Wind; drum möge ſie ihn ſchnell in den Tempel führen, das Bild der Göttin von ihm zum Ufer tragen laſſen und ſelbſt folgen. Iphigenie zaudert und entdeckt ihm, welch Hinderniß der Ausführung ſeines Plans ſich in den Weg geſtellt habe. Pylades erſchrickt, verliert aber noch nicht den Muth: ſie ſoll, ſo räth er, die Wiederkunft des Boten ruhig abwarten und, möge er bringen, was es ſei, feſt auf der Weihe des Bildes am Ufer beſtehen; wenn aber der König den Wahnſinnigen zu ſehen verlange, ſoll ſie dies ablehnen, als hielte ſie beide Fremdlinge im Tempel wohl verwahrt. Iphigenie kann dem Freunde in Blick und Wort nicht verbergen, was ihre Seele bekümmert. Er hält ihr in kurzer, eindringlicher Rede vor, was auf dem Spiele ſtehe, wenn ſie in ihrem Entſchluß wanke. Die eherne Noth gebiete, einmal von der ſtrengen Wahrheit abzuweichen; ihr ernſter Wink ſei oberſtes Geſetz, dem Götter ſelbſt ſich unterwerfen müßten. Bald komme er zurück, aus Iphigeniens Hand das Bild als Siegel der Rettung zu empfangen. Allein gelaſſen, geſteht ſich Iphigenie, daß ſie dem Rath des Pylades folgen müſſe. Aber nun macht ihr ihr eigenes Schickſal bang und bänger. So lange hat ſie die ſtille Hoffnung genährt, durch reinen, unſträflichen Wandel vor den Göttern den alten Fluch zu löſen, der auf ihrem Geſchlecht ſeit Tantalus ruht, und jetzt ſoll ſie ein doppeltes Laſter auf ſich laden: Raub des heiligen, ihr anvertrauten Bildes, und Täuſchung des Mannes, dem ſie ihr Leben und ihr Schickſal dankt. Sie ſchaudert vor dem Gedanken, auch in ihrem Buſen könne der alte, ihrem Stamm inwohnende Haß gegen die Götter emporkeimen; ſie betet zu dieſen, den Glauben an ihre Güte ihr rein zu erhalten und nicht an ihr zu bewähren, was die Parzen bei Tantalus' Falle geſungen hatten, daß die Götter ihr ſegnendes Auge von ganzen Geſchlechtern wenden und im Enkel die ehemals geliebten, dann aber verhaßten Züge des Ahnherrn zu ſehen vermeiden. Sie erinnert ſich des

alten Liedes noch wohl, das sie als Kind von der Amme gehört hat, und beschließt mit ihm diesen Act.

Im Anfang des fünften spricht Arcas gegen Thoas seinen Verdacht aus, die Gefangenen möchten wohl auf Flucht sinnen und die Priesterin mit ihnen einverstanden sein. Es mehre sich das Gerücht, das Schiff der Beiden sei irgend wo in einer Bucht versteckt. Der König entläßt seinen Diener mit dem Befehl, Iphigenien herbeizurufen, dann das Ufer scharf und schnell zu durchsuchen und die Gefangenen, wo er sie finde, zu fassen und herbeizuführen. Er zürnt heftig gegen die, die er so lange für so heilig gehalten hat; sodann gegen sich selbst, daß er sie durch Nachsicht und Güte zum Verrath bildete. Iphigenie erscheint und fragt nach dem Begehr des Königs. — Warum sie das Opfer aufschiebe? — Sie habe alles an Arcas klar erzählt. — Er wolle von ihr selbst das Weitere vernehmen. — Sie sucht auszuweichen; er wird dringender; sie will sich nicht gebieten lassen, von Jugend auf habe sie gehorchen gelernt, erst ihren Eltern, dann der Göttin, und folgsam ihre Seele immer am schönsten frei gefühlt; allein dem harten Worte eines Mannes sich zu fügen, sei ihr fremd. Den König bedünkt, der beiden Gefangenen Schicksal mache sie unmäßig besorgt; er verlangt zu wissen, wer sie sind. Sie zaudert mit der Antwort, bekennt aber zuletzt, daß sie sie für Griechen halte. — Also Landsleute, die ihr wohl das schöne Bild der Rückkehr erneut hätten? — Iphigenie, zum Aeußersten gedrängt, schweigt eine Weile; dann nach innerem Kampfe zu der Ueberzeugung gelangt, daß nicht bloß der Mann, daß auch das Weib zu unerhörter That ein Recht habe, ruft sie den Beistand der Götter bei dem an, was sie zu wagen im Begriff steht; sie, die man als wahrhaft preise, möchten in ihr die Wahrheit verherrlichen. Und nun entdeckt sie dem König alles: wer die Gefangenen sind, was sie hierher geführt hat, daß und wie das Bild geraubt werden soll. Das Schicksal der Ueberbliebenen von Tantalus' Haus habe sie in seine Hand gelegt; er möge sie verderben, — wenn er's dürfe. Thoas ist überrascht, er argwöhnt einen Betrug der Gefangenen, durch den Iphigenie selbst bestrickt worden. Sie betheuert ihre Ueberzeugung vom

Gegentheil und erinnert den König an sein Versprechen, sie ziehen zu lassen, wenn ihr je zu den Ihren Rückkehr bereitet sein sollte. Noch wehrt sich unwillig sein Zorn gegen ihre Worte, doch schwankt er schon in seinem Entschluß, als Orest gewaffnet erscheint und den ihm folgenden Gefährten zuruft, ihre Kräfte zu verdoppeln, die andringenden Feinde zurückzuhalten und ihm sammt der Schwester den Weg zum Schiffe zu decken. Er will Iphigenien mit sich fortziehen; der König tritt ihm mit dem Schwert in den Weg. Zwischen sie wirft sich Iphigenie und beschwört beide, der Göttin Wohnung nicht durch Wuth und Mord zu entheiligen. Orest erfährt, wem er gegenüberstehe, und nimmt die Hand von der Waffe. Nun treten Pylades und Arcas auf, beide in Waffen; jener drängt die Geschwister zur Eile, dieser bittet seinen Herrn um den Befehl, das Schiff der Feinde in Brand zu stecken. Thoas gebietet durch Arcas seinem Volke Enthaltung von jeder Gewaltthat, Orest durch Pylades den Seinigen das Gleiche; Iphigenie, Thoas und Orest sind wieder allein auf dem Schauplatz. Der König verlangt von Orest Beweise, daß er Agamemnons Sohn und Iphigeniens Bruder sei. Dieser weist seines Vaters Schwert und erbietet sich, mit demselben den Beweis zu führen, wenn er dem Besten aus des Königs Heer gegenüber stehen werde. Thoas zeigt sich geneigt, selbst den Kampf einzugehen, von dessen Ausgang in Zukunft auch das Schicksal aller an diese Küsten verschlagenen Fremdlinge abhangen soll. Iphigenie sucht solche Entscheidung zu verhindern; sie überzeugt den König, daß Orest wirklich ihr Bruder ist. Gleichwohl dringt jener auf den Schwertkampf, weil er es nicht gelassen ansehen kann, daß Fremdlinge ihm das heilige Bild rauben wollen. Orest beseitigt diesen Grund durch die erst jetzt gefundene Deutung des von Apollo ertheilten Spruchs: nicht Diana, sondern Iphigenie sei mit der Schwester gemeint gewesen, die er von Tauris habe holen sollen. Thoas vermag der ernsten, eindringlichen Rede Orests, der sanften kindlich treuen Bitte Iphigeniens nicht länger zu widerstehen: ungefährdet, ja in Friede und Freundschaft entläßt er die Geschwister in ihre Heimath. —

Ergibt sich nun schon unbestreitbar aus dem Gange der Handlung in Goethe's Dichtung die durchaus freie, von der euripideischen sehr weit abstehende Gestaltung eines uns vom Alterthum überlieferten poetischen Stoffes, so fällt die nationale Selbständigkeit des deutschen Dichters, die er sich in seinem Werke gewahrt hat, noch mehr in die Augen, wenn wir die Charaktere seines Stücks mit denen in der griechischen Iphigenia vergleichen.

Abgesehen von dem Chore bei Euripides, der bei Goethe — und mit gutem Grunde — ganz fehlt, sind es vier Personen, die beide Dichter mit einander gemein haben: Iphigenia, Orest, Pylades und Thoas; eigenthümlich sind dem Griechen die Göttin Pallas, ein Hirte und ein Bote, dem Deutschen Arcas. Wir haben also hier zunächst nur jene vier ins Auge zu fassen. Fangen wir mit dem Charakter an, der bei Euripides der unbedeutendste ist, mit Thoas.

Er tritt, wie noch erinnerlich sein wird, in der griechischen Dichtung erst gegen das Ende auf; bis dahin ist seiner nur im Vorübergehen Erwähnung geschehen, und daraus geht nur soviel hervor, daß er, ein Barbar, über Barbaren herrscht, den Namen von seiner Schnelligkeit führt und Iphigenien Freundlichkeit und Vertrauen gezeigt hat: daher hofft sie, ihn zu bereden, den einen seiner Gefangenen in die Heimath ziehen zu lassen, und sie schaudert vor dem Gedanken zurück, zu seiner Ermordung behülflich zu sein. Bei seinem endlichen Erscheinen läßt er sich von der Priesterin, ohne auch nur den geringsten Argwohn zu hegen, oder irgend einen Einwand zu machen, zur Einwilligung in alles bestimmen, was sie zur Ausführung der Flucht ersonnen hat. Als er diese durch den Boten erfährt, zeigt er sich rasch entschlossen und ordnet alles verständig an, was zur Einholung der Entwichenen erforderlich scheint, ist aber gottesfürchtig genug, gleich dem Gebot der Pallas Folge zu leisten, von jenem Nachsetzen abzustehen und das Versprechen zu geben, die gefangenen griechischen Frauen in ihre Heimath zu entsenden. Diese wenigen Züge, mit denen uns Euripides abfindet, mögen zu den Umrissen eines Charakters, wie er ihn brauchte, hinreichen; ein lebensvolles, markiges Bild

entſteht uns daraus noch nicht. Aber Goethe gibt es uns in ſeinem Thoas, und weit entfernt, ſich an einer bloßen Aufnahme und Ausmahlung jenes Entwurfs genügen zu laſſen, hat er in freier Erfindung eine Geſtalt geſchaffen, die mit der euripideiſchen außer dem Namen weiter nichts gemein hat als etwa das äußere Coſtume und die örtliche Umgebung. Dieſer Thoas, auf den uns ſchon Iphigenie und Arcas würdig vorbereiten, und der gleich ſo bedeutend in die Scene tritt und in die Handlung eingreift, iſt ein wirkliches Individuum, zu plaſtiſcher Rundung aus einem poetiſchen Grundgedanken herausgearbeitet; eine Natur, die uns um ſo größere Achtung abnöthigt, je mächtigere Widerſacherinnen ihr freies ſittliches Handeln an der angeborenen Wildheit und anerzogenen Rohheit zu bekämpfen hat. Wie wundervoll iſt hier alles motiviert! Ein Barbar, gewohnt über Tauſende zu gebieten, der von den Vorfahren die grauſame, aber heilig geachtete Sitte ererbt hat, jeden Fremdling, der an ſein Ufer verſchlagen wird, der Landesgottheit zu opfern, vermag nicht, dem milden und ſanften Zauber ſich zu entziehen, den eine auf wunderbare Weiſe ihm nahe gebrachte, einem geſitteteren Volke entſproſſene Jungfrau auf ihn, wie auf alle ſie Umgebende ausübt. Er entwöhnt ſich mit ſeinem Volk von den grauſen Menſchenopfern; er fühlt, ſelbſt nicht mehr jung, ſein Herz von einer Neigung umſtrickt, die er zu Zeiten ſtill erwiedert glaubt. Der Wunſch nach dem dauernden Beſitz der verehrten Fremden erſtarkt immer mehr in ihm. Da verliert er ſeinen letzten und beſten Sohn durch Feindes Hand. Ein ſiegreicher Kriegszug befriedigt ſeinen Rachedurſt, vermag aber nicht den finſtern Unmuth über ſeine Vereinſamung von ihm zu ſcheuchen. Jenes lang gehegten Wunſches Erfüllung ſcheint ihm allein den innern Frieden verſchaffen zu können: er ſpricht ihn aus, er wirbt um Iphigeniens Hand, ſieht ſich abgewieſen, enttäuſcht, und die alte Barbarei der Geſinnung, die nur zurückgedrängte, nicht getilgte Rohheit des Willens tauchen wieder in ihm auf. Er will die Prieſterin zur Ehe zwingen und bedient ſich dazu eines Mittels, das er *rechtlich*, aber nicht *ſittlich* in Anſpruch nehmen kann. Weil er aber von Natur bieder und edel und

nur durch Leidenschaft irre geleitet ist, gewinnt der bessere Theil in ihm wieder die Oberhand, als sich ihm das Göttliche der Menschennatur in Iphigeniens Handlungsweise so unerwartet und überraschend erschließt. Vor dieser die Wahrheit verherrlichenden Seele muß auch er die Lüge fallen lassen; denn was ist es anders als beschönigende Lüge, wodurch ein selbstischer Wunsch befriedigt werden soll, wenn der König vorgibt, der Göttin Wille lasse ihn das althergebrachte Opfern fordern?

Etwas mehr als der Thoas des Euripides tritt sein Pylades aus der Oberfläche heraus. Sowohl seine eignen Reden und Handlungen, wie das, was Orest und der Hirte über ihn sagen und berichten, stellen ihn als einen Charakter dar, dessen Grundzüge treues Festhalten am Freunde, unerschütterliche Zuversicht zu göttlicher Verheißung, entschiedener Abscheu vor allem, was auch nur einen bösen Schein auf seine Handlungsweise werfen könnte, ruhige Klarheit und Umsicht in Beurtheilung gegenwärtiger schwieriger Verhältnisse und kluge Berechnung möglicher Zufälle vor Uebernahme von Verpflichtungen für die Zukunft, endlich göttergleiche Unerschrockenheit und Tapferkeit sind. Dabei bleibt er aber immer nur eine Nebenfigur in der dramatischen Handlung, ja er greift unmittelbar in diese nur wenig ein. Zu Anfang ist er es allerdings, der den Orest bestimmt, dem Spruche des Apollo zu vertrauen und nicht vor den Schwierigkeiten zurückzubeben, die überstiegen werden müssen, wenn derselbe in Erfüllung gehen soll. Auch gibt er den Rath, für den Augenblick von dem Eindringen in den Tempel abzustehen und dazu eine günstigere Stunde abzuwarten. Sodann wird durch die Vorsicht, die er bei Uebernahme von Iphigeniens Auftrag beobachtet, das Wiedererkennen der Geschwister herbeigeführt, und endlich werden diese erst durch seinen Zuruf aus dem Freudenrausch gerissen, der ihrem Wiedererkennen gefolgt ist, und zur Erspähung eines Rettungsweges gemahnt. Im Uebrigen aber hat sich der Dichter, um mich so auszudrücken, seiner mehr als eines Werkzeuges, denn als eines selbstthätigen Mittels bei der Schürzung und der Lösung des dramatischen Knotens bedient. — Wie ganz anders ist nun auch hier Goethe verfahren! Schon in den

entſteht uns daraus noch nicht. Aber Goethe gibt es uns in ſeinem Thoas, und weit entfernt, ſich an einer bloßen Aufnahme und Ausmahlung jenes Entwurfs genügen zu laſſen, hat er in freier Erfindung eine Geſtalt geſchaffen, die mit der euripideiſchen außer dem Namen weiter nichts gemein hat als etwa das äußere Coſtume und die örtliche Umgebung. Dieſer Thoas, auf den uns ſchon Iphigenie und Arcas würdig vorbereiten, und der gleich ſo bedeutend in die Scene tritt und in die Handlung eingreift, iſt ein wirkliches Individuum, zu plaſtiſcher Rundung aus einem poetiſchen Grundgedanken herausgearbeitet; eine Natur, die uns um ſo größere Achtung abnöthigt, je mächtigere Widerſacherinnen ihr freies ſittliches Handeln an der angeborenen Wildheit und anerzogenen Rohheit zu bekämpfen hat. Wie wundervoll iſt hier alles motiviert! Ein Barbar, gewohnt über Tauſende zu gebieten, der von den Vorfahren die grauſame, aber heilig geachtete Sitte ererbt hat, jeden Fremdling, der an ſein Ufer verſchlagen wird, der Landesgottheit zu opfern, vermag nicht, dem milden und ſanften Zauber ſich zu entziehen, den eine auf wunderbare Weiſe ihm nahe gebrachte, einem geſitteteren Volke entſproſſene Jungfrau auf ihn, wie auf alle ſie Umgebende ausübt. Er entwöhnt ſich mit ſeinem Volk von den grauſen Menſchenopfern; er fühlt, ſelbſt nicht mehr jung, ſein Herz von einer Neigung umſtrickt, die er zu Zeiten ſtill erwiedert glaubt. Der Wunſch nach dem dauernden Beſitz der verehrten Fremden erſtarkt immer mehr in ihm. Da verliert er ſeinen letzten und beſten Sohn durch Feindes Hand. Ein ſiegreicher Kriegszug befriedigt ſeinen Rachedurſt, vermag aber nicht den finſtern Unmuth über ſeine Vereinſamung von ihm zu ſcheuchen. Jenes lang gehegten Wunſches Erfüllung ſcheint ihm allein den innern Frieden verſchaffen zu können: er ſpricht ihn aus, er wirbt um Iphigeniens Hand, ſieht ſich abgewieſen, enttäuſcht, und die alte Barbarei der Geſinnung, die nur zurückgedrängte, nicht getilgte Rohheit des Willens tauchen wieder in ihm auf. Er will die Prieſterin zur Ehe zwingen und bedient ſich dazu eines Mittels, das er *rechtlich*, aber nicht *ſittlich* in Anſpruch nehmen kann. Weil er aber von Natur bieder und edel und

nur durch Leidenschaft irre geleitet ist, gewinnt der bessere Theil in ihm wieder die Oberhand, als sich ihm das Göttliche der Menschennatur in Iphigeniens Handlungsweise so unerwartet und überraschend erschließt. Vor dieser die Wahrheit verherrlichenden Seele muß auch er die Lüge fallen lassen; denn was ist es anders als beschönigende Lüge, wodurch ein selbstischer Wunsch befriedigt werden soll, wenn der König vorgibt, der Göttin Wille lasse ihn das althergebrachte Opfern fordern?

Etwas mehr als der Thoas des Euripides tritt sein Pylades aus der Oberfläche heraus. Sowohl seine eignen Reden und Handlungen, wie das, was Orest und der Hirte über ihn sagen und berichten, stellen ihn als einen Charakter dar, dessen Grundzüge treues Festhalten am Freunde, unerschütterliche Zuversicht zu göttlicher Verheißung, entschiedener Abscheu vor allem, was auch nur einen bösen Schein auf seine Handlungsweise werfen könnte, ruhige Klarheit und Umsicht in Beurtheilung gegenwärtiger schwieriger Verhältnisse und kluge Berechnung möglicher Zufälle vor Uebernahme von Verpflichtungen für die Zukunft, endlich göttergleiche Unerschrockenheit und Tapferkeit sind. Dabei bleibt er aber immer nur eine Nebenfigur in der dramatischen Handlung, ja er greift unmittelbar in diese nur wenig ein. Zu Anfang ist er es allerdings, der den Orest bestimmt, dem Spruche des Apollo zu vertrauen und nicht vor den Schwierigkeiten zurückzubeben, die überstiegen werden müssen, wenn derselbe in Erfüllung gehen soll. Auch gibt er den Rath, für den Augenblick von dem Eindringen in den Tempel abzustehen und dazu eine günstigere Stunde abzuwarten. Sodann wird durch die Vorsicht, die er bei Uebernahme von Iphigeniens Auftrag beobachtet, das Wiedererkennen der Geschwister herbeigeführt, und endlich werden diese erst durch seinen Zuruf aus dem Freudenrausch gerissen, der ihrem Wiedererkennen gefolgt ist, und zur Erspähung eines Rettungsweges gemahnt. Im Uebrigen aber hat sich der Dichter, um mich so auszudrücken, seiner mehr als eines Werkzeuges, denn als eines selbstthätigen Mittels bei der Schürzung und der Lösung des dramatischen Knotens bedient. — Wie ganz anders ist nun auch hier Goethe verfahren! Schon in den

Grundzügen des Charakters unterſcheidet ſich ſein Pylades ſehr beſtimmt von dem euripideiſchen. Denn wenn er mit dieſem auch einiges gemein hat, wie die unwandelbare Freundestreue, den zuverſichtlichen Glauben, die Klarheit des Verſtandes und die ruhige Nüchternheit des Urtheils: ſo machen ihn doch ſeine erfindungsreiche Verſchlagenheit und Liſt und die heitere Unbefangenheit und rührige Munterkeit ſeines Geiſtes — Eigenſchaften, die in dem Pylades des Euripides gar nicht, hier dagegen auf das allerentſchiedenſte hervortreten — zu einem Weſen ganz anderer Art. Sodann hat der deutſche Dichter dieſe Geſtalt auch wieder zu bei weitem lebendigerer Anſchaulichkeit individualiſiert durch ſtärkeres Hervorheben oder leiſeres Andeuten beſonderer Züge ihrer Sinnes- und Handlungsweiſe. Endlich, und dieß iſt die weſentlichſte, freilich bereits mit der Anlage und Ausführung des Charakters ſich von ſelbſt einſtellende Verſchiedenheit, greift dieſer Pylades auf eine viel mannigfaltigere und einflußreichere Weiſe in den Gang der Handlung ein. Er läßt ſich nicht daran genügen, Oreſt durch Worte des Troſtes und der Hoffnung aufzurichten; gleich nach ſeiner Ankunft und Gefangennahme im Lande der Taurier horcht er die Wächter über mancherlei aus, was er zum Vortheil des Freundes und ſeiner ſelbſt zu benutzen gedenkt. Er weiß durch eine klug erſonnene, unſchuldige Lüge für ſeinen unglücklichen Gefährten die Theilnahme der Prieſterin zu erwecken, wo er mit der vollen Wahrheit ihr noch nicht entgegenzukommen wagt. Er erzählt, was bei Euripides Oreſt thut, Iphigenien den Untergang Troja's und Agamemnons tragiſches Ende. Er beſchränkt ſich nicht bloß darauf, den Geſchwiſtern die Gefahr in Erinnerung zu bringen, die ſie laufen, wenn ſie ſich zu ſehr und zu lange der Freude über das Glück des gegenwärtigen Augenblicks überlaſſen und nicht die Zeit zu ihrer Rettung benutzen; vielmehr iſt gerade er es, und nicht, wie in der griechiſchen Dichtung, Iphigenie, der die Liſt erſinnt, durch die das Bild der Göttin geraubt und die Geſchwiſter gerettet werden ſollen. Und zuletzt iſt er es auch, der durch ſeine eindringlichen Reden und Vorſtellungen Iphigenien beſtimmt, noch da eine Zeit lang Verſtellung und Trug zu üben, wo ſich ſchon ihr ganzes

inneres Gefühl dagegen zu sträuben beginnt; und je unwiderstehlicher und wirksamer seine Beredsamkeit sich hierbei zeigt, desto mehr trägt er mittelbar zu der nachherigen sittlichen Erhebung der Jungfrau und somit zum Ausgang der dramatischen Handlung bei, indem das Bekenntniß, welches Iphigenie dem Thoas ablegt, nur dadurch die reinste Verherrlichung der Wahrheit wird, daß sie zuvor durch Pylades zum vollen Bewußtsein dessen, was sie mit ihrem Geständniß wagt, gebracht worden ist.

Eine ungleich bedeutendere Rolle als dem Pylades und dem Thoas hat Euripides dem Orest zuertheilt: er ist nächst Iphigenien die wichtigste Figur in der ganzen Handlung. Nichts desto weniger ist auch sein Charakter in Haupt- und Nebenzügen mehr nur angedeutet als bis ins Einzelne hinein ausgearbeitet, mehr bloß Zeichnung als farbiges Gemählde. In sein Inneres, in seine Seelenzustände können wir nur dann und wann einen flüchtigen Blick werfen; an eine solche Entfaltung des ganzen inneren Menschen, wie sie uns Goethe in seinem Orest bietet, ist bei diesem gar nicht zu denken. Allein nicht bloß hierin, schon in der ersten Anlage des Charakters weichen beide Dichter wiederum sehr stark von einander ab. Der Grieche läßt seinen Orest, als er im Lande der Taurier angelangt ist, noch einmal, und zwar ohne besondern Anlaß und nicht vor unsern Augen, von der vollen Wuth des Wahnsinns ergriffen werden, der sich in der Tödtung von Rindern und Schaafen austobt; vor und nach diesem Anfall aber zeigt ihn uns Euripides zwar voll düsterer Zweifel über die Glaubwürdigkeit des Orakelspruchs, der ihn in das Barbarenland geführt hat, ja über die Wahrhaftigkeit der Götter überhaupt, keineswegs jedoch in jenen finstern Gram versunken, der die Kräfte der Seele erschlafft und die freie Bewegung des Geistes bis zur bittersten Resignation lähmt. Vielmehr spricht und handelt dieser Orest ganz wie ein Mann, der allerdings nie vergißt, welch eine Last von Leiden auf ihm liegt, der aber auch mit voller Besonnenheit und Geistesstärke und nur hin und wieder nachlassendem Muthe den Weg und die Mittel verfolgt, auf welchem und durch welche er die verheißene Erleichterung und Genesung erlangen soll. Darum verräth er auch nirgend eine eigentliche

Sehnſucht nach dem Tode; zuerſt fürchtet er ſich ſogar einen Augenblick davor, als er ſich noch nicht in der Gewalt der Feinde befindet, und ſpäter, da ihm Rettung winkt, und Pylades allein geopfert werden ſoll, ſucht er vornehmlich nur darum den Freund zu bereden, mit ihm das Loos zu vertauſchen, weil er, in die Heimath zurückgekehrt, dieſelben Vorwürfe zu fürchten hat, die jener vermeiden will, wenn er die Heimkehr ohne Oreſts Begleitung anfänglich verſchmäht, und dazu die ſchwerer laſtenden des eigenen Gewiſſens: denn dann hat er ja den Pylades zuerſt an dieſen Abgrund gezogen und nachher, um ſich ſelbſt zu retten, in denſelben hinabſtürzen laſſen. Daß er, als ein vom Zorn der Götter Getroffener, eher ſterben könne als ſein Freund, dem noch eine glückliche Zukunft bereitet ſein möge, fügt er jenem Grunde mehr hinzu, als daß er einen beſondern Nachdruck darauf legt. — Von dieſem allen beinahe findet das gerade Gegentheil in dem deutſchen Oreſt Statt. Er erſcheint gleich von vorn herein als von der tiefſten Schwermuth befangen: ohne Hoffnung auf eine günſtige Wendung ſeines Schickſals, wünſcht er ſich den Tod als das Ende ſeiner Leiden; ohne Spannkraft des Geiſtes, will und vermag er nicht nach Rettungswegen ſich umzuthun und lächelt bitter bei dem tröſtenden Zuſpruch und bei den Aufforderungen des Pylades, dem Worte des Apollo zu trauen, die Seele aus dem Unmuth zu erheben und auf eine beſſere, thatenvolle Zukunft zu hoffen. Noch deutlicher offenbart ſich dieſe innere Zermalmung in dem erſten und zweiten Zuſammentreffen mit Iphigenien; ſie geht in volle Geiſtesverwirrung über, als ſich ihm in der Prieſterin die Schweſter zu erkennen gibt. Wie verſchieden in ihrem Entſtehen, wie ganz anders in ihrem Verlauf iſt dieſe Art des Wahnſinns von jener, in welche nach der Erzählung des Hirten der euripideiſche Oreſt verfallen iſt! Aber noch in andern Zügen iſt zwiſchen beiden Charakteren eine bemerkenswerthe Verſchiedenheit. So iſt, um nur einiges zu erwähnen, der Oreſt des griechiſchen Dichters zu Gewaltthat, wie zu Liſt und heimlicher Berückung gleich geneigt; der goethe'ſche iſt eine durchaus gerade und redliche Seele. In jenem iſt vor und nach der Erkennung der Geſchwiſter wenig oder gar keine Verſchie-

denheit der Stimmung wahrnehmbar; dieſer wird nach dem Erwachen aus der auf jene Kataſtrophe erfolgten Betäubung ein ganz anderer Menſch. Dagegen ſtimmen beide in dem Edelſinn überein, daß ſie lieber ſelbſt den Tod leiden, als den Freund umkommen laſſen wollen; ferner in der brüderlichen Pietät gegen die wiedergefundene Schweſter; endlich in der heldenmäßigen Geſinnung, die ſich durch Wort und That kund thut, in jedem freilich auf andere Weiſe, wie ſie durch die dem griechiſchen und dem deutſchen Dichter eigenthümliche Geſtaltung der Fabel bedingt war.

Die Hauptfigur in der griechiſchen Dichtung iſt, wie in der deutſchen, Iphigenie. Bei der Darſtellung dieſes Charakters hat Euripides noch am meiſten nach einer gewiſſen Innerlichkeit, nach der Enthüllung eines tiefern Gemüthslebens geſtrebt. Aber die ſittliche Tiefe der goethe'ſchen Iphigenie und den köſtlichen Schatz der reinſten und holdeſten Weiblichkeit, den dieſe Tiefe nicht verbirgt, ſondern in himmliſcher Klarheit uns aufdeckt, würde man dort vergeblich ſuchen. In mehreren nicht unweſentlichen Zügen trifft der deutſche Dichter mit dem griechiſchen hier allerdings zuſammen. Die Sehnſucht nach der Heimath, das Bedürfniß des Herzens nach Eltern und Geſchwiſtern, die fromme Ehrfurcht vor den Göttern und der Glaube an ihre Güte und Milde; der Abſcheu vor Menſchenopfern, die innige Liebe zum Bruder, die ſich von keiner Gefahr erſchrecken läßt, wenn es gilt, den Wiedergefundenen zu retten, die aber die Rettung nicht mit blutig-frevelnder Verletzung des heiligen Gaſtrechts bewerkſtelligen will; der ſchöne Eifer, den Fortbeſtand des alten Stammes zu ſichern, die rührende Pietät gegen den Vater, der ſein ſchweres Unrecht an der Tochter ſo ſchwer hat büßen müſſen: dieß alles findet ſich, nur mit einigen Abweichungen im Beſondern, die durch andere Eigenſchaften des Charakters bedingt ſind, in der griechiſchen wie in der deutſchen Iphigenie. Aber welchen ſittlichen Abſtand müſſen wir dennoch zwiſchen beiden anerkennen, wenn wir uns einerſeits nur erinnern wollen, wie bei Euripides die Prieſterin das Verlangen nach Rache an den erſten Urhebern ihres Mißgeſchicks laut werden läßt, wie ſie aller

ihrer Feinde Unglück und Untergang herbeiwünscht und sich freut, als sie hört, daß ihr Wunsch an einigen sich bereits erfüllt habe; wie sie zwar darin nicht willigen mag, daß Oreſt und Pylades im Tempel der Göttin sich verbergen und bei Nacht das Bild entführen, weil die Nacht den Dieben zieme, die Wahrheit aber das Licht liebe, nichts desto weniger aber einen Rettungsweg in Vorschlag bringt, auf dem auch nur Liſt und Betrug und die gröbliche Verletzung eines unbedingten und harmlosen Vertrauens zum erwünschten Ziele führen können, ja wenn sie diesen Weg ohne alles Bedenken wirklich einschlägt; — und wenn wir andrerseits die himmlisch reine Seele von Goethe's Iphigenie uns vergegenwärtigen, die nicht einmal auf Augenblicke durch einen Anhauch von Rachsucht oder Schadenfreude getrübt wird; die immer offen und wahr, nur im Uebermaaß der schwesterlichsten Freude sich bestimmen läßt, auf einen Betrug einzugehen, bald aber, von innern Vorwürfen gepeinigt, ihr schönes Selbst in seiner ganzen Lauterkeit durch freiwillige und höchst gefahrvolle Rückkehr zur Wahrheit rettet. Einen Charakter, wie diesen, zu denken und poetisch zu gestalten, hätte die antike Kunst wohl kaum vermocht; nur ein Dichter aus dem Volke, das zuerst in der Weltgeschichte die Würde des Weibes voll anerkannt und immer geehrt hat, konnte dies Bild im Geiste empfangen; nur der Dichter, der wohl von keinem andern in der Darstellung echter Weiblichkeit übertroffen ist, konnte dieses Bild zur lebendigsten Anschaulichkeit für uns von seinem Innern ablösen. —

Fassen wir nun das, was wir aus der Betrachtung der einzelnen Charaktere in der euripideischen und in der goethe'schen Darstellung gewonnen haben, unter einen allgemeinen Gesichtspunkt zusammen, und vergessen wir dabei nicht, daß der griechische Dichter ebenso wenig, wie der deutsche, den Stoff zu seinem Drama rein erfunden, vielmehr auch durch Ueberlieferung empfangen hat: so müssen wir nicht bloß zugeben, daß dem Griechen gegenüber Goethe, in dem Entwurf sowohl wie in der Ausführung seiner Charaktere, vollkommen selbständig und frei erscheint, sondern wir werden auch bald, wie ich meine, uns überzeugen können,

daß seine Darstellungsweise nichts weniger als den Kunststil der antiken Tragiker nachahmt, daß sie vielmehr im besten Sinne modern, und noch bestimmter gesprochen, deutsch ist. Zu dem Ende haben wir zweierlei zu erwägen: erstens den allgemeinen Grundtypus der antiken und der modernen Charakterbildung im ernsten Drama, und zweitens die besondere Art, wie jede diesem Grundtypus gemäß das Allgemeine zu individualisieren gewohnt oder genöthigt ist.

Nach der antiken Weltanschauung standen sich Göttliches und Menschliches, Nothwendigkeit und Freiheit, Unendliches und Endliches als ewige Gegensätze alles Seins, Lebens und Handelns gegenüber; erst durch die Offenbarungen und Lehren des Christenthums wurden diese Gegensätze innerlich vermittelt; als die geheimnißvolle Werkstatt aber, in der die Vermittelung sich in einem unendlichen Flusse besonderer Thatsachen wiederholen konnte, wurde nun die Menschenbrust erkannt. In sie zogen, wenn sie sich ihnen nicht eigenwillig verschloß, die alten Götter ein und verwandelten sich in das lebendige Bewußtsein, daß Gott in uns sich offenbare, und wir in Gott sein können und sollen; in ihr wurde die von außen drängende Nothwendigkeit zur freien sittlichen Selbstbestimmung, in ihr die Endlichkeit des individuellen Daseins zur Unendlichkeit des Lebens in Gott, woraus das endliche Handeln wieder den sittlichen Gehalt schöpfen konnte, der ihm die Unendlichkeit der segensreichen Folgen sicherte. Gehört es nun zu der edelsten Bestimmung der Poesie, uns den Menschen in seiner eigensten Natur darzustellen, in lebensvollen Bildern sein Verhältniß zu Gott, zu seines Gleichen, zur Welt überhaupt uns zu veranschaulichen und zum Bewußtsein zu bringen, und ist sie dies nur dadurch im Stande, daß sie in der Gestaltung des Individuellen das abklärend zusammenfaßt, was als das Leben der ganzen Gattung in unendlichen Abstufungen und Schattierungen zur Erscheinung kommt: so wird eine solche Darstellung vom Standpunkt der antiken Weltansicht schon von vorn herein ganz anderer Art sein müssen, als die, welche der christliche Dichter unternimmt, wofern er im Geiste seiner Zeit und seines Volkes, und nicht thörichterweise im Geiste der Antike schaffen will.

Und so finden wir denn auch zwischen den Charakteren der griechischen und denen der echten neuern Tragödie die Grundverschiedenheit, daß die erstern als Individuen erscheinen, die mehr in Folge einer von außen sie treibenden Nothwendigkeit als nach freier Selbstbestimmung handeln, während gerade das Umgekehrte bei den andern Statt findet. Daher tödtet bei Aeschylus wie bei Euripides Orest seine Mutter auf ausdrücklichen Befehl des Apollo; daher muß derselbe Gott bei dem ältern Dichter wieder sprechen, bis der von den Erinnyen Verfolgte nach Athen geht, um von ihnen befreit zu werden, ja bei Euripides noch zum drittenmal, daß er zum Lande der Taurier schiffen und das Bild der Artemis holen müsse, wenn er seiner Verfolgerinnen ganz entledigt sein wolle. Auch Iphigenia findet die Entschuldigung ihres Verraths an Thoas darin, daß sie den Willen des delphischen Gottes erfüllen helfe, und endlich wird auch Thoas nur durch den Befehl der Pallas von der Verfolgung der Geschwister zurückgehalten. — Bei Goethe dagegen geschieht nur die Reise nach dem Lande der Taurier in Folge eines Orakelspruchs: dieß ließ sich einmal nach der ganzen Natur der alten Fabel nicht umgehen; sonst erscheint das Handeln aller Personen in jedem Moment als ein durchaus freies, das in der besondern Individualität einer jeden seine Begründung findet, von ihr seinen Ausgang nimmt. Hiermit hängt aber, wie leicht ersichtlich ist, das Zweite zusammen: die verschiedene Art, wie das antike und das neuere Drama seine Personen individualisiert. Dort nämlich wird diese Richtung der poetischen Thätigkeit gar nicht so sehr nöthig haben, den innern Menschen in allen seinen Eigenheiten zu voller Anschauung zu bringen, weil sich sein Handeln auch ohne das schon, wenn der Charakter anders mit sicherer Hand gezeichnet ist, begreifen läßt; hier kann der Dichter nur durch das, was man Seelenmahlerei nennt, alles gehörig motivieren. Dort kann schon mit wenigen scharfen und festen Strichen die Figur eines dramatischen Individuums geschaffen werden; hier müssen oft alle Farbentöne abgestuft und in zarten Uebergängen verschmolzen werden, wenn uns der das Individuum beseelende Geist aus der Hülle lebendig ansprechen, der Grund

seines Handelns in jedem Moment verständlich sein soll. Je mehr aber schon von Alters her gerade diese Neigung zur Seelenmahlerei ein charakteristischer Zug der deutschen Poesie überhaupt gewesen ist, und je entschiedener sich auch das deutsche Drama diesem Zuge hingegeben und damit jenen tief in der deutschen Natur begründeten Hang zur Innerlichkeit und Beschaulichkeit nach einer bestimmten Richtung hin offenbart hat; je weniger endlich in der Darstellung der Charaktere, die uns in der goethe'schen Iphigenie entgegentreten, die vollendetste Seelenmahlerei verkannt werden kann: desto eher müssen wir uns überzeugen, daß alle diese Charaktere, der Anlage wie der Ausführung nach, durchaus das eigenthümliche Gepräge deutschen Geistes und deutscher Kunst an sich tragen.

Die letzte Erörterung hat mich schon aus dem zweiten Haupttheil des von mir versuchten Beweises in den dritten hinübergeführt, der nach der Ankündigung darthun soll, daß in den die ganze Handlung bestimmenden und tragenden sittlichen wie religiösen Motiven ein unendlicher Abstand zwischen der deutschen und der griechischen Iphigenie Statt findet. Welcher Art diese Motive bei Euripides im Besondern sind, habe ich zum Theil so eben angedeutet; um jedoch ihren allgemeinen Zusammenhang nachweisen zu können, muß ich nochmals auf die griechische Sage von Orest und Iphigenie zurückkommen, indem ich die ihr zu Grunde liegende Idee möglichst klar ausspreche. Dann erst wird es Zeit sein, näher darauf einzugehen, wie Goethe die Handlung seines Gedichts im Allgemeinen und im Besondern motiviert, wie sich ihrer sittlich-künstlerischen Wirkung auf unser Gemüth versichert hat.

Agamemnon hat mit dem Oberbefehl über das gegen Troja aufbrechende Griechenheer vor allen Andern die Verpflichtung übernommen, die seinem Bruder durch Paris widerfahrene Schmach zu rächen; um sie zu erfüllen, muß er vorerst den Zorn einer Gottheit besänftigen, die kein geringeres Sühnopfer von dem Könige fordert, als die Tödtung des eignen Kindes. Zwei Gewalten bedrängen ihn also von außen, zwischen beiden muß er wählen: er opfert die Tochter, und Troja fällt. Ueber

das Leben des Kindes räumte das Alterthum dem Vater ein faſt unbeſchränktes Recht ein; aber dem Mutterherzen konnte damit noch nicht vorgeſchrieben werden, eine Gewaltthat, wie ſie Agamemnon verübt, gleichgültig hinzunehmen; ein Widerwille gegen den Gatten niſtet ſich in Klytämneſtra's Bruſt ein; er wächſt in dem Umgange mit einem begünſtigten Buhlen, und ſo fällt Agamemnon, nicht auf Geheiß eines Gottes, denn er hat weder göttliches, noch menſchliches Geſetz verletzt, ſondern als Opfer des tief verletzten Muttergefühls, gepaart mit böſer Luſt. Oreſt überlebt den Vater; die Blutrache iſt in dieſer Zeit noch eine heilige Pflicht; er fühlt ſich berufen, ſie ſelbſt an der Mutter zu üben ſobald er zum Jüngling herangewachſen iſt; der Ruf dazu ergeht an ihn aus dem Munde des Apollo, des Gottes der Jugend und der ſie entzündenden Begeiſterung. Doch kaum iſt die That geſchehen, ſo empört ſich in dem Vollſtrecker das ſo lang unterdrückte Ehrfurchtsgefühl für die Mutter: das vergoſſene Mutterblut ruft die Töchter der Nacht, die Erinnyen, aus ihren finſtern Höhlen zur Rache auf. Der friſche Jugendmuth vermag in der Perſon des delphiſchen Gottes den Unglücklichen nicht zu ſchützen; er fällt dem verzweiflungsvollen Wahnſinn anheim, der ihn unter der Geſtalt der Rachegöttinnen über die Erde treibt. In lichten Augenblicken ſpricht ihm Apollo Troſt zu und ſendet ihn nach Athen, wohin ihm aber ſeine Qual folgt. Ein menſchlicher Gerichtshof wird von der Pallas eingeſetzt, um zu entſcheiden, ob Oreſt Recht, ob Unrecht gethan habe. Was ſeine That rechtfertigen kann, bringt Apollo, was ihn verdammen ſoll, bringen die Erinnyen vor. Menſchliche Weisheit reicht nicht aus, dieſen Streit zu ſchlichten; die Stimmen der Richter ſind gleich getheilt: da tritt die göttliche Weisheit, die höchſte Vernunft als Pallas Athene ins Mittel, und durch göttliche Gnade wird Oreſt freigeſprochen.

Dieſer Grundgedanke zieht ſich unverkennbar durch die Sage, wie ſie uns von Aeſchylus aufbewahrt iſt; darnach iſt ſie ebenſo tiefſinnig gefaßt, wie ihre Einkleidung im Geiſt des Alterthums hochpoetiſch iſt. Würde aber eine dramatiſche Dichtung der Neuzeit, in der dieſelbe

Sage ebenſo motiviert, ebenſo eingekleidet wäre, wohl etwas mehr für uns ſein können, als im günſtigſten Falle eine geiſtreiche Allegorie? Würde ein ſolches Werk ſich unſerer Einbildungskraft, ſich unſeres Gefühls ſo weit bemächtigen können, daß wir an die Wirklichkeit dieſer vor uns auftretenden und handelnden Götter, wie die Griechen zur Zeit des Aeſchylus, glaubten, und die Art von poetiſcher Erhebung empfänden, welche die äſchyleiſchen Tragödien bei ihrer Vorſtellung in dem Athener hervorbrachten, welche eine ſhakſpeare'ſche in uns hervorzubringen vermag? Ich glaube kaum, daß irgend jemand hierauf bejahend antworten werde, der über das Weſen der Poeſie und die Mittel, wodurch ſie wirkt, nur einmal recht nachgedacht und in ihr etwas mehr gefunden hat, als ein bloßes Spiel mit Bildern, gleichviel woher genommen, zur Verſinnlichung abſtracter Gedanken.

Soweit nun Euripides mit ſeinem Vorgänger in der Fabel übereinſtimmt, ſo weit iſt auch ſeiner Iphigenie unter den Tauriern jener tiefſinnige Zuſammenhang der innern Motivierung nicht abzuſprechen; dem jedoch, worin er von Aeſchylus abweicht, iſt kaum eine allgemeine religiöſe oder ſittliche Bedeutung abzugewinnen. Denn hat Oreſt ſeine Heilung nur der Entführung des Götterbildes zu verdanken, ſo iſt für uns keine innere Beziehung zwiſchen Urſache und Folge erſichtlich; wir können höchſtens annehmen, daß der Dichter dieſe ſonderbare Geſtaltung der Sage vorfand, deren tiefere Bedeutung ſich verdunkelt hatte, und daß er ſich auch ſelber nicht bemühte, eine ſolche in ſie hinein zu legen[4]). Sollen wir aber die glückliche Wendung von Oreſts Geſchick dem Wiederauffinden der verloren geglaubten Schweſter zuſchreiben, ſo ſteht dem entgegen, daß Euripides auch nicht einmal auf ſo etwas hindeutet, geſchweige denn, daß er es gründlich motiviert hätte. Dabei konnte ſeine Dichtung aber noch immer eine große Wirkung auf dem Theater zu Athen hervorbringen: einmal, weil ihr Gegenſtand, und höchſt wahr-

4) Näheres hierüber findet man in O. Jahn's oben angeführter Schrift, S. 22 f. u. S. 47.

ſcheinlich mit allen Hauptmotiven, aus dem Volksglauben entnommen war, der ſich wenig um eine Begründung durch den reinen Gedanken zu kümmern pflegt; dann, weil es in ihr zuletzt, wie in der äſchyleiſchen Trilogie, auf eine Verherrlichung Athens abgeſehen iſt, ja ſie jene darin noch überbieten ſoll; endlich, weil ſie bei allen ihren Mängeln noch immer eine Fülle großer Schönheiten enthält. Uns dagegen würde ein neuerer Dichter etwas zu viel zumuthen, wenn wir durch eine Handlung gerührt und erhoben werden ſollten, in welche Götter, an die wir nicht mehr glauben, nicht nur unmittelbar, ſondern auch, wie es wenigſtens ſcheint, zum Theil nach reiner Willkür und Laune eingreifen.

Zugegeben alſo, daß ein Dichter unſerer Zeit und unſers Volks nothwendig große Veränderungen mit der Sage von den Schickſalen des agamemnoniſchen Hauſes vorzunehmen hatte, wenn er ſie mit Erfolg dramatiſch behandeln wollte, ſo war es gewiß ein glücklicher Griff von Goethe, daß er von den beiden beſprochenen Auffaſſungen des Alterthums die jüngere wählte. Denn die großartige innere Geſchloſſenheit, welche die Sage bei Aeſchylus hat, dürfte kaum weſentliche Abänderungen in ihrem Organismus geſtatten, ohne daß das Ganze dadurch tödtlich verletzt würde; wogegen gerade der Mangel einer alle Theile gleichmäßig durchdringenden und zuſammenhaltenden Idee in der Fabel des Euripides dieſe zu einer Umſchmelzung und geiſtigen Verjüngung viel geeigneter machte.

Vier Momente durften aber auch hier nicht angetaſtet werden, wenn von der urſprünglichen Geſtalt der Sage noch etwas übrig bleiben, wenn ſie wirklich den Charakter einer Ueberlieferung aus der griechiſchen Heroenzeit behalten ſollte: die wunderbare Rettung Iphigeniens vor dem ihr zugedachten Opfertode, — Oreſts Reiſe nach dem Lande der Taurier in Folge eines Orakelſpruchs, — ſein Zuſammentreffen mit der todtgeglaubten Schweſter — und ſeine Befreiung vom Wahnſinn. Dieſe vier Grundpfeiler des euripideiſchen Baues hat Goethe ſtehen laſſen, alles Uebrige eingeriſſen und nur die alten Steine mit künſtleriſchem Geſchick zu ſeinem auf dieſe Pfeiler gegründeten Neubau verwandt. Wie er ihm

aber noch anderweitig feste Unterlagen beschafft, wie seine einzelnen Theile innerlich zu einem in einander greifenden Ganzen verbunden hat, das liegt mir jetzt noch ob, wenigstens andeutend nachzuweisen.

Wenn, wie ich bereits bemerkt habe, das Handeln der einzelnen Personen, die Goethe vor uns auftreten läßt, bis auf die Reise des Orest nach dem Lande der Taurier, als ein durchaus freies, in ihrer Individualität begründetes erscheint: so entwickelt sich auch der ganze Gang der dramatischen Fabel fast ausschließlich aus dem innern Verhältniß, worin die Charaktere zu einander stehen, oder mit andern Worten: es schürzt und löst sich der dramatische Knoten vorzugsweise durch die innern Beziehungen der Personen zu und auf einander. Als der Mittelpunkt, auf den eben so viele dieser Beziehungen gerichtet sind, wie deren von ihm ausgehen, ist Iphigenie anzusehen; ihr steht von einer Seite Thoas, von der andern Orest, beide wiederum einander gegenüber. Als vermittelnde Glieder dieser Gruppe erscheinen Arcas und Pylades, jener zwischen dem Könige und der Priesterin, dieser zwischen Orest und der Schwester.

Die ganze Verwickelung der Handlung rührt nun von zwei gleichzeitig wirkenden Hauptmotiven her: einerseits von der gleich zu Anfang eintretenden Veränderung in dem Verhältniß, welches bis dahin zwischen Thoas und Iphigenien bestanden hat, und andererseits von dem Mißverstehen des Orakelspruchs, der Orest und Pylades in das Reich des Thoas geführt hat. Ohne jene Veränderung würden die Fremdlinge dieses Land betreten haben, ohne daß sie, gefangen, der Priesterin zum Opfertode überliefert wären; ohne dieses Mißverstehen hätten sie nicht das Bild der Göttin zu rauben getrachtet und Iphigenien leicht zur Flucht beredet, da sie ihnen dann folgen konnte, ohne Betrug und Verrath an dem Könige zu üben. Auf friedlichem Wege kann diese Verwikkelung also nur dann gelöst werden, wenn erstens der verhärtete und in Selbstsucht verfallene Sinn des Königs wieder zur Milde und Großmuth umgelenkt wird, und er sein früher gegebenes Versprechen hält, allen Anspruch an Iphigenien aufzugeben, sobald ihr Rückkehr zu den Ihren

zubereitet wäre; und wenn zweitens das Mißverstehen des delphischen Spruchs zur rechten Zeit gehoben wird. Jenes kommt durch den Sieg zu Stande, den Iphigenie über sich selbst erringt, indem sie dem Thoas offen bekennt, was gegen ihn im Werke sei; und hierüber noch besonders zu sprechen, wird nach dem, was oben über den Charakter des Thoas und die sein Handeln bestimmenden besondern Motive gesagt ist, nicht nöthig sein. Daß aber Apollo, als er den Orest nach dem Lande der Taurier wies, etwas anderes mit der Schwester gemeint haben müsse, als was dieser und Pylades darunter verstanden haben, kann nur dann von Orest erkannt werden, wenn er das Versprechen des Gottes vollständig erfüllt sieht, bevor er noch selbst das ausgeführt hat, was er als die die Erfüllung bedingende That so lange angesehen hat. Dies geschieht nun wirklich; Orest fühlt sich ganz frei vom Wahnsinn und selbst von jeder Schwermuth, ohne daß er das Bild der Schwester Apollo's geraubt und nach Griechenland hinüber geführt hat: der Gott hat also Iphigenien mit der Schwester gemeint, die er so wider alles Hoffen und Erwarten in dem fremden Lande gefunden hat; und es bleibt demnach nur noch die Frage zur Beantwortung übrig, inwiefern Goethe diese Art der Genesung so motiviert hat, daß sie nicht weniger tiefsinnig, aber unserer heutigen poetischen Anschauungsweise angemessener erscheint als die äschyleische.

Wenn bei den alten Tragikern Klytämnestra und ihr Buhle auf ausdrückliches Geheiß des Apollo ermordet werden, so findet sich von diesem Motiv bei Goethe auch nicht die geringste Spur. Hier steigt in der Seele des Orest und des Pylades frühzeitig von selbst der Gedanke auf, den schmählichen Tod des Vaters und des Oheims zu rächen; er wird mit den Jahren zur brennenden Begier und treibt beide nach Mycen, wo sie nur Elektren sich zu erkennen geben. In Gegenwart der Mutter schwankt Orest anfänglich in seinem Entschluß; aber von Elektrens Feuerzunge erhitzt, ergreift er den alten ihm aufgedrungenen Dolch, der schon in Tantalus' Hause grimmig gewüthet hat, und Klytämnestra fällt von seiner Hand. So also ist Elektra mit schuldig an dem vergossenen

Mutterblut. Sie und Oreſt müſſen ſich, da Iphigenie für längſt geſtorben gilt, als die letzten Schößlinge des alten tantaliſchen Stammes anſehen. Mit welchen Gräueln derſelbe ſich nach und nach befleckt, wie kein Glied dieſer Familie, ohne Gewaltthat an den Nächſt-Verwandten zu üben, oder von den Nächſt-Verwandten zu leiden, geendigt hat, das haben wir ſchon vor Oreſts Auftreten aus der unvergleichlich ſchönen und tief erſchütternden Erzählung erfahren, durch die Iphigenie den Thoas beſtimmen wollte, von ſeiner Bewerbung um ſie abzuſtehen, das erfahren wir nachher noch weiter aus dem erſten Geſpräch des Pylades mit der Prieſterin. Hierdurch aber und durch Elektrens Mitſchuld hat der Dichter die Vorſtellung motiviert, von der Oreſt in ſeinen lichtern Augenblicken gequält wird, und die ihn, nebſt dem ſchwerlaſtenden Bewußtſein ſeiner That, immer von neuem in die Finſterniß des Wahnſinns ſtößt: ſein ganzes Geſchlecht ſei den Göttern verhaßt und von ihnen verflucht, ſich ſelbſt in grauenhafter Weiſe zu zerfleiſchen, um in ſtäts ſich wiederholendem Jammertode zu verbluten. Ein anderer Wahn geſellt ſich dazu, um ſeine Qual zu ſteigern und ihm jede Hoffnung auf Befreiung von ſeinen Leiden abzuſchneiden; er glaubt, daß er wie ein Verpeſteter auch für Andere Verderben in ſich trage, ſie durch ſeine Berührung in den Strudel ziehe, in dem er umgetrieben wird. Beide Vorſtellungen dringen jetzt um ſo gewaltiger auf ihn ein, als er mit ſeiner Gefangennahme den Augenblick herangerückt wähnt, wo er auf ſchmähliche Weiſe gleich einem Opferthier hingeſchlachtet werden ſoll, und er ſich nicht verhehlen kann, daß durch ſeine Schuld auch Pylades ein gleiches Ende zu erwarten habe. Sie überwältigen ihn aber völlig und ſtürzen ihn in den tiefſten Abgrund der Verzweiflung, als er in der Prieſterin, von deren Hand er geopfert werden ſoll, die eigene Schweſter wiederfindet:

„Unſelige! So mag die Sonne denn
Die letzten Gräuel unſres Hauſes ſehn!
Iſt nicht Elektra hier? Damit auch ſie
Mit uns zu Grunde gehe, nicht ihr Leben
Zu ſchwererem Geſchick' und Leiden friſte.
Gut, Prieſterin! ich folge zum Altar:

zubereitet wäre; und wenn zweitens das Mißverſtehen des delphiſchen Spruchs zur rechten Zeit gehoben wird. Jenes kommt durch den Sieg zu Stande, den Iphigenie über ſich ſelbſt erringt, indem ſie dem Thoas offen bekennt, was gegen ihn im Werke ſei; und hierüber noch beſonders zu ſprechen, wird nach dem, was oben über den Charakter des Thoas und die ſein Handeln beſtimmenden beſondern Motive geſagt iſt, nicht nöthig ſein. Daß aber Apollo, als er den Oreſt nach dem Lande der Taurier wies, etwas anderes mit der Schweſter gemeint haben müſſe, als was dieſer und Pylades darunter verſtanden haben, kann nur dann von Oreſt erkannt werden, wenn er das Verſprechen des Gottes vollſtändig erfüllt ſieht, bevor er noch ſelbſt das ausgeführt hat, was er als die die Erfüllung bedingende That ſo lange angeſehen hat. Dies geſchieht nun wirklich; Oreſt fühlt ſich ganz frei vom Wahnſinn und ſelbſt von jeder Schwermuth, ohne daß er das Bild der Schweſter Apollo's geraubt und nach Griechenland hinüber geführt hat: der Gott hat alſo Iphigenien mit der Schweſter gemeint, die er ſo wider alles Hoffen und Erwarten in dem fremden Lande gefunden hat; und es bleibt demnach nur noch die Frage zur Beantwortung übrig, inwiefern Goethe dieſe Art der Geneſung ſo motiviert hat, daß ſie nicht weniger tiefſinnig, aber unſerer heutigen poetiſchen Anſchauungsweiſe angemeſſener erſcheint als die äſchyleiſche.

Wenn bei den alten Tragikern Klytämneſtra und ihr Buhle auf ausdrückliches Geheiß des Apollo ermordet werden, ſo findet ſich von dieſem Motiv bei Goethe auch nicht die geringſte Spur. Hier ſteigt in der Seele des Oreſt und des Pylades frühzeitig von ſelbſt der Gedanke auf, den ſchmählichen Tod des Vaters und des Oheims zu rächen; er wird mit den Jahren zur brennenden Begier und treibt beide nach Mycen, wo ſie nur Elektren ſich zu erkennen geben. In Gegenwart der Mutter ſchwankt Oreſt anfänglich in ſeinem Entſchluß; aber von Elektrens Feuerzunge erhitzt, ergreift er den alten ihm aufgedrungenen Dolch, der ſchon in Tantalus' Hauſe grimmig gewüthet hat, und Klytämneſtra fällt von ſeiner Hand. So alſo iſt Elektra mit ſchuldig an dem vergoſſenen

Mutterblut. Sie und Oreſt müſſen ſich, da Iphigenie für längſt geſtorben gilt, als die letzten Schößlinge des alten tantaliſchen Stammes anſehen. Mit welchen Gräueln derſelbe ſich nach und nach befleckt, wie kein Glied dieſer Familie, ohne Gewaltthat an den Nächſt-Verwandten zu üben, oder von den Nächſt-Verwandten zu leiden, geendigt hat, das haben wir ſchon vor Oreſts Auftreten aus der unvergleichlich ſchönen und tief erſchütternden Erzählung erfahren, durch die Iphigenie den Thoas beſtimmen wollte, von ſeiner Bewerbung um ſie abzuſtehen, das erfahren wir nachher noch weiter aus dem erſten Geſpräch des Pylades mit der Prieſterin. Hierdurch aber und durch Elektrens Mitſchuld hat der Dichter die Vorſtellung motiviert, von der Oreſt in ſeinen lichtern Augenblicken gequält wird, und die ihn, nebſt dem ſchwerlaſtenden Bewußtſein ſeiner That, immer von neuem in die Finſterniß des Wahnſinns ſtößt: ſein ganzes Geſchlecht ſei den Göttern verhaßt und von ihnen verflucht, ſich ſelbſt in grauenhafter Weiſe zu zerfleiſchen, um in ſtäts ſich wiederholendem Jammertode zu verbluten. Ein anderer Wahn geſellt ſich dazu, um ſeine Qual zu ſteigern und ihm jede Hoffnung auf Befreiung von ſeinen Leiden abzuſchneiden; er glaubt, daß er wie ein Verpeſteter auch für Andere Verderben in ſich trage, ſie durch ſeine Berührung in den Strudel ziehe, in dem er umgetrieben wird. Beide Vorſtellungen dringen jetzt um ſo gewaltiger auf ihn ein, als er mit ſeiner Gefangennahme den Augenblick herangerückt wähnt, wo er auf ſchmähliche Weiſe gleich einem Opferthier hingeſchlachtet werden ſoll, und er ſich nicht verhehlen kann, daß durch ſeine Schuld auch Pylades ein gleiches Ende zu erwarten habe. Sie überwältigen ihn aber völlig und ſtürzen ihn in den tiefſten Abgrund der Verzweiflung, als er in der Prieſterin, von deren Hand er geopfert werden ſoll, die eigene Schweſter wiederfindet:

„Unſelige! So mag die Sonne denn
Die letzten Gräuel unſres Hauſes ſehn!
Iſt nicht Elektra hier? Damit auch ſie
Mit uns zu Grunde gehe, nicht ihr Leben
Zu ſchwererem Geſchick' und Leiden friſte.
Gut, Prieſterin! ich folge zum Altar:

Der Brudermord ist hergebrachte Sitte
Des alten Stammes; und ich danke, Götter,
Daß ihr mich ohne Kinder auszurotten
Beschlossen habt. Und laß dir rathen, habe
Die Sonne nicht zu lieb und nicht die Sterne;
Komm, folge mir in's dunkle Reich hinab!
Wie sich vom Schwefelpfuhl erzeugte Drachen
Bekämpfend die verwandte Brut verschlingen,
Zerstört sich selbst das wüthende Geschlecht;
Komm kinderlos und schuldlos mit hinab! —
— — Tritt auf, unwill'ger Geist!
Im Kreis geschlossen tretet an, ihr Furien,
Und wohnet dem willkommnen Schauspiel bei,
Dem letzten, gräßlichsten, das ihr bereitet!
Nicht Haß und Rache schärfen ihren Dolch;
Die liebevolle Schwester wird zur That
Gezwungen. Weine nicht! Du hast nicht Schuld.
Seit meinen ersten Jahren hab' ich nichts
Geliebt, wie ich dich lieben könnte, Schwester.
Ja schwinge deinen Stahl, verschone nicht,
Zerreiße diesen Busen und eröffne
Den Strömen, die hier sieden, einen Weg!

Sein ganzes Innere bricht zusammen, seine physischen Kräfte sind erschöpft, er stürzt betäubt nieder. Aber auch sein Uebel ist gebrochen. Aus seiner Betäubung erwacht er zunächst zu einer Art von Verzückung: sie versetzt ihn in eine Welt, die alle die schroffen Gegensätze des Erdenlebens ausgeglichen hat, die keinen Haß und keine Rache mehr kennt, in der alle seine Ahnen, mit einander versöhnt, Hand in Hand auf ihn zuschreiten und ihn willkommen heißen, bis auf den alten Tantalus, der, weil er nicht bloß menschlich gegen Menschen gefehlt, sondern gegen die Unsterblichen selbst gefrevelt hat, in ewiger Qual sein Verbrechen büßen muß. Ueber diese Vision konnte Goethe nicht hinwegkommen, wenn Orests Genesung begründet werden sollte: er kann der Schuld, die er trägt, nur durch einen Act göttlicher Gnade entladen werden; er muß auf irgend eine Art die tröstende Ueberzeugung erlangen, daß diese auch dem nicht ganz vorenthalten ist, der, indem er eine heilige Pflicht zu erfüllen wähnte, sich gegen die heiligen Gesetze der Natur vergangen

hatte, wofern er lange genug bereut und gebüßt hat; und ich meine, der Dichter hat in dieſer Scene unſerer Phantaſie und unſerm Gefühl nicht mehr zugemuthet, als Shakſpeare, Calderon und die Dichter der Neuzeit überhaupt, wenn in Träumen und Geiſtererſcheinungen uns ein Blick in das Jenſeits eröffnet werden ſoll.

Aber vollendet iſt damit die Heilung vom Wahnſinn noch nicht. So weit gelangt Oreſt erſt in den Armen der Schweſter. In ihr umfaßt er ein lebendiges Pfand der göttlichen Gnade. Dieß himmliſch reine Gemüth, dieß ſchweſterlichſte Herz, auf wunderbare Weiſe den Gräueln ſeines Hauſes entrückt und in frommer Unterwerfung der Gottheit dienend, ihr vertrauend, durch Milde und Sanftmuth auch die roheſten Herzen zur Menſchlichkeit gewöhnend und rings um ſich Segen verbreitend, verſcheucht von ihm den finſtern Wahn, daß er ſchon als Abkömmling des Tantalus von der göttlichen Gnade ausgeſchloſſen, mit nie ſich löſendem Fluche behaftet ſei. In der Schweſter Liebe findet er den Balſam, der die Glut ſeines Innern kühlt; in der Reinheit dieſer gottgeheiligten Seele erblickt er das Sühnmittel ſeiner blutigen Schuld; an dieſer Bruſt fühlt er wieder, daß das Leben noch einen Werth für ihn haben kann; dieſe Schweſter muß er ſich erhalten, ſie als Schützerin des Hauſes, zum Segen ſich und den Seinen von fremder Erde in die Heimath führen. Und um dieß zu vermögen, ruft er den alten friſchen Jugendmuth zurück, vor dem die düſtern Mächte des Wahnſinns nun völlig weichen.

Habe ich hierin recht geſehen, und habe ich alles recht gedeutet, ſo wird in dieſer Erörterung zugleich der Beweis mit gegeben ſein, daß Goethe in die Charaktere und deren Beziehung zu und auf einander faſt ſämmtliche Motive gelegt hat, von denen die ganze Handlung getragen und zuſammengehalten wird; es wird ferner jetzt deutlich ſein, was ich damit meinte, daß der Mittelpunkt des ganzen Drama's der Charakter der Iphigenie ſei, auf die ſich ebenſo viele der innern Beziehungen richten, als deren von ihr ausgehen, die äußerſten Gegenſätze aber Thoas und Oreſt, deren anfänglich feindſeliges Verhältniß zu einander nur dadurch

aufgehoben wird, daß Iphigenie den Einen durch ihre schwesterliche Liebe, den Andern durch ihre Wahrhaftigkeit von den finstern Mächten befreit, die beider freundlicher Annäherung im Wege standen, und daß sie dieß nur vermag, weil ihre Wahrhaftigkeit wie ihre Liebe in der echten Frömmigkeit wurzeln, von der ihr ganzes Wesen erwärmt ist; es wird auch ersichtlich sein, daß der Dichter den Arcas und Pylades als Zwischenfiguren durchaus nöthig hatte, um durch sie so auf Iphigenien wirken zu lassen, daß in ihrem Verhalten gegen diese Einwirkungen sich ihr Charakter nach allen Richtungen seines inneren Lebens vor uns entfaltete; endlich werde ich mit der Behauptung wohl nicht zu viel wagen, daß die eigenste Natur des Weibes in ihrer innern Schönheit und mit der stillen Gewalt, die sie über den Mann auszuüben vermag, nie mehr verherrlicht worden ist, als in dieser deutschen Dichtung.

Kaum dürfte es nöthig sein, zuletzt noch auf den Unterschied aufmerksam zu machen, der auch in der äußern Form zwischen jeder antiken Tragödie und der goethe'schen Dichtung Statt findet. Wir treffen in dieser weder einen Chor an, der dort nie fehlt, noch eine Nachbildung der Versarten, deren sich die griechischen Tragiker bedient haben; vielmehr ist mit Ausnahme weniger Stellen, in denen die Verse — in einer keineswegs antiken Weise — freier behandelt sind, das sogenannte jambische Maaß von fünf Hebungen gebraucht, das, wenn es auch von England nach Deutschland herübergekommen ist, sich doch bei uns schon lange so eingebürgert hat, daß wir es, zumal in der Behandlung, in der es bei Goethe erscheint, als die unserer neuern dramatischen Poesie zumeist eigen gewordene metrische Form anzusehen berechtigt sind.

Shakſpeare's

allmähliches Bekanntwerden in Deutſchland

und

Urtheile über ihn bis zum Jahr 1773.

In dem ersten Jahrgange des litterarhistorischen Taschenbuchs von Prutz (1843) findet sich gleich zu Anfang ein Aufsatz von Dr. Ad. Stahr, „Shakspeare in Deutschland." Wie die Ueberschrift mehr nur errathen läßt, als deutlich ausspricht, soll er, die Geschichte des allmählichen Bekanntwerdens Shakspeare's in unserm Vaterlande verfolgend, das Verhältniß nachweisen, in welches die deutsche Nation nach und nach zu seinen Dichtungen getreten ist, und den Leser über den Einfluß belehren, den dieselben auf den Bildungsgang unserer eigenen Poesie ausgeübt haben.

Ohne das Verdienstliche dieser Arbeit, zumal für die Zeit, in der sie erschien, in Abrede zu stellen, kann ich doch nicht verhehlen, daß sie nach meiner Ueberzeugung schon damals mit etwas mehr Gründlichkeit hätte ausgeführt werden können. Der Verfasser hat verschiedene nicht unwichtige Quellen, die zu benutzen waren, und die ihm nicht zu weit abliegen konnten, entweder gar nicht gekannt oder mindestens nicht gehörig beachtet, hat aus andern nicht unmittelbar, sondern erst durch die zweite oder dritte Hand geschöpft und so in seiner Arbeit manche Lücke auszufüllen übrig gelassen. Vornehmlich mußte diese Ueberzeugung sich mir bei dem Abschnitt aufdrängen, aus dem wir erfahren sollen, in wie weit Shakspeare's Name und Werke schon vor der wielandischen Uebersetzung seiner Schauspiele in Deutschland bekannt waren, und wie, je nach dem Maaß der von ihnen erlangten Kenntniß, über den Dichter damals geurtheilt wurde.

Ich habe daher geglaubt, daß bei einer nochmaligen Aufnahme des Gegenstandes vorzugsweise auf die Beantwortung der beiden eben berührten Fragen einzugehen sei. Dieß soll hier geschehen und daran noch angeknüpft werden, was mir über die Würdigung Shakspeare's von Seiten deutscher Schriftsteller aus den sechziger und dem Anfang der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, d. h. bis zum Auftreten Goethe's mit dem Götz von Berlichingen, am bemerkenswertheſten geschienen hat.

Bis gegen den Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts wurden die in Deutschland heimischen und üblichen sowohl weltlichen wie geistlichen Schauspiele weder auf eigens dazu eingerichteten oder gar stehenden Bühnen, noch von eigentlichen Schauspielertruppen aufgeführt: Kirchen, Märkte und Straßen, Rathhaus-, Universitäts- und Schulsäle, Gasthöfe, Fürsten- und Privatwohnungen waren die Orte, wo man spielte, und Personen aus allen Ständen, besonders aber Geistliche und Schullehrer, Schüler und Studenten, Handwerker und andere Bürger, hier und da auch wohl schon Komödianten ähnliche Liebhabergesellschaften die Spieler[1]).

Um dieselbe Zeit aber, wo die englische Bühne durch Shakspeare zur höchsten Blüthe gelangte, auf der Scheide des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, änderte sich dieß bei uns. Seit den Neunzigern des sechzehnten thaten sich in Deutschland mit einemmale Schauspielertruppen auf, die im Lande umherzogen und an Fürstenhöfen, wie in großen Städten ganz neue, bis dahin noch nicht gesehene und in ihrem Charakter von den zeither üblich gewesenen sehr abweichende Stücke aufführten: die sogenannten englischen Komödianten. Wer diese,

---

1) Vgl. meinen Grundriß der Gesch. d. d. Nat.-Litterat. 4. Aufl. 1, S. 408 f.; E. Devrient, Gesch. d. d. Schauspielkunst Bd. 1, Abschn. 2 u. 3 und W. Wackernagel, Gesch. d. d. Litterat. S. 455—461.

zunächſt wohl von den Niederlanden eingewanderten Komödianten eigentlich geweſen, konnte lange nur mehr gemuthmaßt als mit Sicherheit ermittelt werden, bis im J. 1841 aus einem ältern engliſchen Schriftſteller, Thom. Heywood, in einer deutſchen Zeitſchrift eine Stelle mitgetheilt wurde, die darüber gar keinen Zweifel mehr aufkommen ließ, daß zum wenigſten die erſten mit jenem Namen bezeichneten Schauſpieler wirklich Engländer waren, und ſpäterhin hat ſich auch noch ergeben, daß die Kunſtwanderungen dieſer Fremden durch die deutſchen Länder bis tief in das ſiebzehnte Jahrhundert herein fortgedauert haben [2]).

Noch früher als die engliſchen hatten hin und wieder ſchon niederländiſche Schauſpielertruppen Deutſchland durchzogen und an verſchiedenen Orten Vorſtellungen gegeben. Neben und zum Theil auch wohl aus den einen und den andern müſſen ſich dann bald, wenigſtens ſchon in den beiden erſten Jahrzehnten des ſiebzehnten Jahrhunderts, deutſche Wandertruppen gebildet haben, die unter der Benennung *hochdeutſcher Komödianten* in dem Lande umherzogen, ohne irgendwo feſte Sitze zu haben; aus ihnen giengen ſpäter mittelbar die berühmtern Geſellſchaften des neuberſchen Ehepaars, Schönemanns, Kochs, Ackermanns, Döbbelins ꝛc. hervor, die im vorigen Jahrhundert die Blüthe der deutſchen Bühnenkunſt herbeiführten.

Wir dürfen es nicht bezweifeln, daß jene Engländer bei ihrem erſten Erſcheinen in Deutſchland ihre Stücke in ihrer Mutterſprache geſpielt haben. An manchen Höfen und in größern, beſonders durch Handel blühenden Städten befanden ſich gewiß unter den Zuſchauern immer

2) Vgl. Grundriß 1, S. 409 f.; 753, Anmerk. a; 767, Anmerk. 1; Devrient 1, S. 148 ff.; Wackernagel S. 462 ff. Im Morgenblatt von 1853. Nr. 50, S. 1190 ff. ſteht ein von einem Engländer, Dr. Will. Bell, in deutſcher Sprache geſchriebener Aufſatz, worin wahrſcheinlich gemacht werden ſoll, daß in einer ſolchen über die Niederlande zu uns gekommenen Geſellſchaft *Shakſpeare* ſelbſt ſich befunden habe. Dieſe Annahme ſcheint mir aber fürs erſte noch äußerſt gewagt, und die beigebrachten Gründe ſind, wenigſtens zum Theil, von ſehr luſtiger Art. Sie ſollten, wie Bell verſprach, in einer eigenen Schrift: „Three missing years in the life of W. Shakspeare restored", als deren Vorläufer ſich jener Aufſatz angab, ihre volle beweiſende Kraft erhalten. Ob dieſe Schrift ſeitdem erſchienen iſt, weiß ich nicht.

mehr oder weniger, die des Engliſchen kundig genug waren, um die darin abgefaßte dramatiſche Rede zu verſtehen, die übrigen mochten in Darſtellungen, die ihnen ganz etwas Neues waren, für das Auge einen hinlänglichen Erſatz für das finden, was dem Ohr vorenthalten blieb, um dadurch noch immer angezogen und unterhalten zu werden. Allein es dauerte nicht ſo gar lange, bis die engliſchen Stücke auch in Verdeutſchungen geſpielt werden konnten: bereits im Jahr 1620 erſchien ein Band in ſchlechtes Deutſch übertragener „engliſcher Komödien und Tragödien, wie ſie von den Engländern in Deutſchland an königlichen, kur- und fürſtlichen Höfen, auch in vornehmen Reichs-, See- und Handelsſtädten" waren „agieret und gehalten worden."

Daß den Schauſpielen in dieſem Bande, der im ſiebzehnten Jahrhundert mehrmals aufgelegt wurde, und dem 1630 noch ein zweiter folgte, der aber nicht mehr bloß aus England, ſondern auch anderswoher entnommene Stücke enthielt, wirklich engliſche, jedoch wahrſcheinlich ſchon vielfach mißhandelte Originalwerke zu Grunde lagen, hat Tieck in der Vorrede zum erſten Theil ſeines deutſchen Theaters hinreichend dargethan. Allein unerweislich iſt, daß eins oder das andere davon aus einem unzweifelhaft ſhakſpeare'ſchen Drama hervorgegangen ſei, wiewohl das ſiebente mit „den beiden Veroneſern" ſehr viele Züge gemein hat, und das achte, „Titus Andronikus," in einem ſehr nahen Verwandtſchaftsverhältniß mit der gleichnamigen Tragödie ſteht, die von einigen Shakſpeare zugeſprochen, von andern abgeſprochen wird[3]).

Aber wir beſitzen ein anderes Stück von engliſchem Urſprung, ungefähr aus der Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts, deſſen erſte Verpflanzung auf deutſchen Boden man ebenfalls den engliſchen Komödianten wird zuſchreiben müſſen, und das zu beſtimmt auf die luſtige Handwerkerepiſode in Shakſpeare's „Sommernachtstraum" zurückweiſt, als daß man gegen ſeinen Zuſammenhang mit dieſem bisher hätte begründete Zweifel erheben können. Es iſt das bekannte Poſſen- oder Schimpfſpiel

3) Vgl. Tieck, deutſch. Theater 1, S. XXVII f.

von Andreas Gryphius, „Absurda Comica, oder Herr Peter Squenz.“ Nach Tiecks Meinung[4]) iſt dieſes Stück indeß nicht auf den „Sommernachtstraum“ ſelbſt, als ſeine nach Deutſchland herübergebrachte Urſchrift, zurückzuführen, ſondern auf eine engliſche ſelbſtändige Bearbeitung der komiſchen Epiſode durch R. Cox. Während der puritaniſchen Revolution nämlich, als alle Theater in London geſchloſſen und die Schauſpieler zerſtreut waren, ſei es dieſen, die in großer Dürftigkeit lebten, zuweilen eingefallen, heimlich in der Stadt oder auf den Gütern des Adels Schauſpiele, ſo gut ſie konnten, aufzuführen. „Oft fehlte es an Perſonal, und ſo lag die Erfindung nahe, Epiſoden aus alten Stücken, die ehemals gefallen hatten, vom Schauſpiel zu trennen und dieſe ihren Gönnern vorzuſtellen. Man ließ auch einige dieſer Schwänke, denn das waren ſie in ihrer Einzelnheit wieder geworden, unter dem Titel Drolls drucken.“ Dieß ſei namentlich durch R. Cox, einen vortrefflichen komiſchen Schauſpieler jener Zeit, geſchehen, und von ihm auch der Schwank aus dem „Sommernachtstraum“ unter dem Titel „Bottom the Weaver“ bearbeitet worden. Das kleine Stück ſei dann nach Deutſchland gekommen, wo es ein Gelehrter, Daniel Schwenter in Altorf, für ein deutſches Theater in ſeinem Wohnort umarbeitete; ſeine Arbeit habe Gryphius geſehen, ſie verbeſſert und mit neuen Perſonen vermehrt, wie er es ſelbſt im Vorbericht zum „Peter Squenz“ ſage. Allein dieſer Herleitung des deutſchen Stücks widerſpricht ſeine Geſchichte, ſoweit ſie uns aus jenem Vorbericht bekannt iſt. Denn iſt der engliſche Schwank von R. Cox erſt nach dem Schluß der Theater in London zu Stande gekommen, ſo kann dieß erſt 1647 oder noch ſpäter geſchehen ſein, da, ſoviel mir bewußt iſt, jene ſtrenge Maaßregel gegen das Aufführen von Schauſpielen in dem genannten Jahre in Ausübung kam. Dan. Schwenter aber, der allerdings nach dem Berichte des Gryphius den „Peter Squenz“ zuerſt „auf den Schauplatz geführt,“ lebte von 1585 bis 1636, war alſo um 1647 bereits lange todt. Er mußte das engliſche Stück demnach weit früher er-

4) Deutſches Theater 2, S. XV f.

halten haben, und nichts liegt näher als die Vermuthung, daß es durch englische Komödianten nach Deutschland gebracht worden war. Dabei bleibt aber freilich noch immer unausgemacht, ob dieß der „Sommernachtstraum" selbst gewesen ist, oder nur die selbständig behandelte Handwerkerepisode in demselben, ja es dürfte sich, wenn der letztere Fall angenommen werden müßte, nicht einmal sogleich entscheiden lassen, ob das englische Spiel wirklich aus dem Sommernachtstraum, sei es schon in England, sei es erst in Deutschland, hervorgegangen sei, oder ob es nicht vielmehr schon vor dem shakspeare'schen Drama in England eine derartige Handwerkerkomödie gegeben habe, die Shakspeare, soweit er sie brauchen konnte, in seine Dichtung einfügte, und die früher oder später auch den Weg nach Deutschland fand[5]).

Mag aber auch die Herkunft des deutschen „Peter Squenz" noch immer nicht zu voller Sicherheit ermittelt und somit eben so wenig festgestellt sein, daß bereits vor dem Jahr 1636 ein Stück von Shakspeare, mindestens theilweise, durch die englischen Komödianten den Weg nach Deutschland gefunden habe und sodann für deutsche Schauspieler wiederholt bearbeitet worden sei, so ist in neuester Zeit doch ein anderes deutsches Schauspiel handschriftlich aufgefunden worden, dessen Aufzeichnung ungefähr eben so weit zurückreichen dürfte, als die Abfassung des Possenspiels von Gryphius, und das ganz offenbar eine rohe Umgestaltung von Shakspeare's Romeo und Julie ist.

Jene englischen Komödien und Tragödien wurden das ganze siebzehnte Jahrhundert hindurch von den deutschen Wandertruppen gespielt. Im Jahr 1670 wurden daher noch mehrere von ihnen in die „Schaubühne englischer und französischer Komödianten" aufgenommen,

---

5) Wenn man Tiecks Vermuthung (Anmerkungen zum „Sommernachtstraum" in Shakspeare's dramat. Werken, übersetzt von A. W. v. Schlegel und ergänzt und erläutert von L. Tieck) über den ursprünglichen Kern oder die erste Skizze des shakspeare'schen Drama's und dessen nachherige Ausbildung beizustimmen geneigt ist, wird man vielleicht um so weniger Anstand nehmen, die Möglichkeit, wenn nicht Wahrscheinlichkeit, zuzugeben, daß der Dichter eine schon vorhandene Handwerkerkomödie zu einem Haupttheil seines Werkes umgebildet habe.

die in drei Theilen erschien und, wie es auf dem Titel heißt, lauter Stücke enthielt, die in jüngster Zeit auf dem englischen, französischen und deutschen Theater dargestellt waren. Sie bildeten mit eine Hauptgrundlage jener unter dem Namen der Haupt- und Staatsactionen bekannten Dramen, die bis tief in das achtzehnte Jahrhundert herein, als Gottsched schon längst dem regelmäßigen Schauspiel nach französischem Zuschnitt den Sieg auf den bessern Theatern in Deutschland errungen hatte, auf Buden- und Winkelbühnen, theils von lebenden Personen, theils mit Marionetten, aufgeführt wurden[6]).

Was nun nachweislich mit mehreren jener alten „englischen Komödien und Tragödien" geschehen ist, daß aus ihnen Hauptactionen der Wandertruppen wurden, das hat sich ebenfalls mit „Romeo und Julie" zugetragen: sie ist, wahrscheinlich auch durch die englischen Komödianten mitgebracht, in Deutschland zu der Action „Romio und Julieta" geworden, welche E. Devrient aufgefunden, und woraus er in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst einen Auszug und einzelne Scenen mitgetheilt hat[7]).

In ähnlicher Art und vielleicht auch nicht viel später als „Romeo und Julie" ist „Hamlet" für die deutsche Bühne zugerichtet worden, wie der aus des Schauspielers Eckhof Nachlaß im gothaischen Theaterkalender vom Jahr 1779 abgedruckte Auszug einer „Tragödie, der bestrafte Brudermord, oder Prinz Hamlet von Dänemark" bezeugt: derselbe schreibt sich zwar erst aus dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts her, dürfte aber in einer andern und vollständiger ausgeführten Gestalt viel früher von deutschen Schauspielern benutzt worden sein[8]). Und leicht möglich, daß im siebzehnten Jahrhundert auf demselben Wege, wie diese beiden Stücke, wo nicht mehrere, so doch noch ein drittes Meisterwerk des englischen Dichters, „der Kaufmann von Vene-

6) Vgl. Grundriß 1, S. 781 ff.; Devrient 1, S. 289 ff. und K. Weiß, die Wiener Haupt- und Staatsactionen ꝛc. Wien 1854. 8. — 7) 1, S. 301 und 408 ff. — 8) Vgl. Prutz, Vorlesungen über d. Gesch. d. deutschen Theaters S. 356 ff.

dig" bei uns Eingang fand. Aus dem Concept eines Briefes von Leſſing an Eſchenburg aus dem Jahr 1774 hat nämlich Lachmann eine Ergänzung zu dem bereits früher gedruckten Theile entziffert[9]), in welcher Leſſing berichtet, er habe zehn Jahre vorher auf dem Theater des alten Schuch mehr als einmal ein Stück unter dem Titel „der Kaufmann von Venedig" aufführen ſehen, welches nach der bekannten Novelle von dem Juden und dem Kaufmann in den Gestis Romanorum gearbeitet geweſen ſein könnte, ohne von Shakſpeare genommen zu ſein. Allein Schuch konnte dieſes Schauſpiel viel eher als eine Haupt- und Staatsaction des ſiebzehnten Jahrhunderts, die in der That aus dem ſhakſpeare'ſchen Stück entſtanden und bereits durch viele Hände gegangen war, von ältern Schauſpielerprincipalen erhalten haben.

Eins von Shakſpeare's Werken war alſo ſchon ganz gewiß, einige andere entweder höchſt wahrſcheinlich oder doch muthmaßlich auf die deutſche Bühne gekommen, als der Name des Dichters noch ganz unbekannt bei uns geweſen zu ſein ſcheint. Denn nicht eher habe ich ihn von einem deutſchen Schriftſteller erwähnt gefunden als im Jahr 1682 von Dan. Georg Morhof. Dieſer Mann, einer der gelehrteſten ſeiner Zeit und der erſte, der in deutſcher Sprache den Verſuch machte, eine umfaſſendere Ueberſicht über die Geſchichte der neueuropäiſchen Litteraturen zu geben, wußte dennoch in ſeinem „Unterricht von der deutſchen Sprache und Poeſie," der in dem genannten Jahre zuerſt gedruckt wurde, noch nichts weiter von Shakſpeare zu ſagen[10]) als: „John Dryden hat gar wohl gelehrt von der dramatica Poesi geſchrieben. Die Engelländer, die er hierinnen anführet, ſind Shakſpeare, Fletcher, Beaumont, von welchen ich nichts geſehen habe;" worauf er gleich zu Ben Jonſon übergeht, der ihm ſchon näher bekannt geweſen zu ſein ſcheint.

Der nächſte, der Shakſpeare's gedenkt, iſt der als Operndichter und Verfaſſer anderer poetiſcher wie proſaiſcher Sachen bekannte Licen-

9) Leſſings Schriften 12, S. 408. — 10) S. 229.

tiat Barthold Feind in seinen „Gedanken von der Opera," die mit seinen Gedichten im Jahr 1708 gedruckt wurden. Bei ihm ist es mir aber auch noch äußerst zweifelhaft, ob er selbst schon etwas von dem englischen Dichter gelesen hatte, obgleich Gervinus, auf den sich Stahr beruft, keinen Anstand genommen hat, dieß zu behaupten. Feind sagt nämlich bloß[11]: „Mr. le Chevalier Temple in seinem mehrmals angeführten Essai de la Poésie erzählet p. 374, daß etliche, wenn sie des renommierten englischen Tragici Shakspeare Trauerspiele verlesen hören, oft lautes Halses an zu schreien gefangen und häufige Thränen vergossen."

In Büchern aus den nächsten drei Jahrzehnten nach dem Erscheinen von Feinds Gedichten habe ich vergeblich dem Namen Shakspeare's nachgespürt. Noch im J. 1737 war er so wenig in Deutschland bekannt, daß ihn Gottsched in der zweiten Ausgabe seiner „kritischen Dichtkunst" gar nicht erwähnt, auch da nicht, wo er von den englischen Dramatikern spricht[12]; und drei bis vier Jahre später wußte Bodmer auch nur etwas von einem englischen Dichter Saspar oder Sasper, aber noch nicht dessen wahren Namen. Denn daß unter dem Namen Saspar, auf den sich Bodmer in der Vorrede zu seiner 1740 herausgegebenen Abhandlung „von dem Wunderbaren in der Poesie" bezieht[13], niemand anders zu verstehen ist als Shakspeare, ergibt sich auf's bestimmteste aus zwei Stellen in der bald nachher erschienenen Schrift des Züricher Kunstrichters, den „kritischen Betrachtungen über die poetischen Gemählde ꝛc.", worin beidemal von dem „engelländischen

11) S. 109. — 12) Erst in der dritten, vom J. 1742, nennt er ihn einigemal; vgl. Anmerk. 17. — 13) Indem Bodmer zu erklären sucht, woher es komme, daß die Deutschen für eine Dichtung, wie Miltons „verlornes Paradies" sei, sich damals noch so wenig empfänglich zeigten, bemerkt er u. A.: „Sie sind noch in dem Zustand, in welchem die Engelländer viele Jahre gestanden, eh ihnen geschickte Kunstrichter die Schönheiten in Miltons Gedichte nach und nach wahrzunehmen gegeben und sie damit bekannt gemacht hatten, ungeachtet diese Nation an ihrem Saspar und andern den Geschmack zu diesem höhern und feinern Ergetzen zu schärfen, eine Gelegenheit gehabt hatte, der unsere Nation beinahe beraubet ist."

Saſper" die Rede iſt[14]). Zugleich aber läßt uns auch der Zuſammenhang, worin dieſe beiden Stellen vorkommen, errathen, woher ſich wohl die Doppelform des Namens ſchreiben mag, die hier dem engliſchen Dichter gegeben iſt: Bodmer hatte ſicherlich bis dahin nichts von dieſem geleſen und kannte ihn nur aus Anführungen Addiſons im „engliſchen Zuſchauer," wo Shakſpeare's Name nicht vollſtändig, ſondern in irgend einer üblichen Verkürzung gedruckt ſein mochte, die er ſich nun, ſo gut er konnte, mundgerecht machte.

Jedoch die Zeit war gekommen, wo eine nähere Bekanntſchaft der Deutſchen mit Shakſpeare ſelbſt anheben, eins ſeiner Werke unverfälſcht in unſre Litteratur eingeführt werden ſollte. Noch in demſelben Jahre, in welchem Bodmers „kritiſche Betrachtungen über die poetiſchen Gemählde ꝛc." herauskamen, im J. 1741, erſchien in Berlin eine in Alexandrinerverſen abgefaßte, keineswegs ganz mißrathene Ueberſetzung des „Julius Cäſar," oder, wie der Titel lautete, der „Verſuch einer gebundenen Ueberſetzung des Trauerſpiels von dem Tode des Julius Cäſar. Aus dem engliſchen Werke des Shakſpeare": der Ueberſetzer war ein preußiſcher Edelmann, von Borck, der einige Jahre als Geſandter in London gelebt hatte, der Herausgeber ein Secretär Lamprecht aus Hamburg[15]). Sie wurde ſogleich in einer von Gottſched

---

14) Die erſte Stelle (S. 170) beginnt: „Der engelländiſche Saſper hat in ſeinem ſommernächtlichen Traume eine Beſchreibung von Hunden, die wegen etlicher ganz beſonderer Pinſelzüge obiger (einer lateiniſchen) an der Seite zu ſtehen verdient," worauf Worte des Theſeus in deutſcher Proſa folgen. Die andere (S. 593) lautet: „Unter den Engelländern hat Saſper den Ruhm, daß er in der Vorſtellung ſolcher Geiſter und Phantaſiewesen, deren Urſprung auf den Aberglauben und die Leichtgläubigkeit gegründet iſt, etwas Beſonderes gehabt habe, und ſie pflegen ſich von ihm auszudrücken, daß keinem andern vergönnt ſei, den Fuß in den von ihm gelogenen Zauberkreis zu ſetzen. Addiſon hat von dieſer Geſchicklichkeit und Kunſt deſſelben ein Urtheil gefällt ꝛc." — 15) Vgl. Gottſched, Nöthiger Vorrath zur Geſch. d. deutſchen dramat. Dichtkunſt ꝛc. 1, S. 313 und dazu Danzel, Gottſched und ſeine Zeit ꝛc. S. 148. — Als Probe mag die Anrede des Antonius an Cäſars Leiche (gegen Ende der erſten Scene im 3. Act) dienen:

Vergib mir! ach vergib, du blutend Stückchen Erde,
Daß ich ſo mild und ſanft mit deinen Mördern werde.
Du biſt der Ueberreſt vom allergrößten Held,

gegründeten und redigierten litterarischen Zeitschrift, den „Beiträgen zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit“ angezeigt[16]), wie ich vermuthe, von Gottsched selbst. Diese Anzeige ist zu charakteristisch für die damalige Zeit überhaupt und für Gottscheds Auffassung der ersten shakspeare'schen Dichtung, die er kennen lernte[17]), insbesondere, als daß ich sie hier auslassen könnte. „Die Uebersetzungssucht,“ äußert sich der Berichterstatter, „ist so stark unter uns eingerissen, daß man ohne Unterschied Gutes und Böses in unsere Sprache bringt: gerade als ob alles, was ausländisch ist, schön und vortrefflich wäre, und als ob wir nicht selbst schon bessere Sachen aus den eigenen Köpfen unserer Landsleute aufzuweisen hätten. Die elendeste Haupt- und Staatsaction unserer gemeinen Komödianten ist

---

Vom allerwürdigsten und edelsten der Welt,
Der je gelebt, so lang der Zeiten Strom geflossen.
Weh ihnen, welche hier dein theures Blut vergossen!
Ich will auf deiner Leich' und Wunden prophezei'n,
So Lippen ohne Zung' und stumme Mäuler sein,
Die voller Rachbegier mit Grimm und Eifer lodern
Und meinen Liebesdienst zur Stimm' und Sprache fodern.
Ein Fluch soll hier entstehn, der auf die Römer blitzt
Und sie zur Mörderwuth und Bürgerkrieg erhitzt.
Das öde Welschland soll in seinem Blut ersaufen;
Mord und Zerstörung soll in freiem Schwange laufen.
Die Gräuel sollen ganz gebräuchlich und gemein,
Erbarmen soll erstickt in Schandgewohnheit sein.
Und Mütter sollen sehn mit lächelnden Gebärden,
Wie Kinder durch die Hand des Kriegs gevierttheilt werden.
Ja, Cäsars Rachgespenst, mit Teufeln an der Hand,
Kömmt aus der Höllen Glut ganz rasend heiß gerannt,
Und wird auf dieses Land und unsre Rasereien
Mit der Monarchen-Stimm Angst und Verderben schreien.
Er hetzt die Kriegeshund' auf unsre Grenzen an,
Bis niemand übrig bleibt, der uns beweinen kann;
Bis dieser Meuchelmord der Erden Antlitz füllet
Mit stinkend Menschenaas, was nach Begräbniß brüllet. —

Zwei andere Stellen gibt Danzel, a. a. O. — 16) Bd. 7, S. 516 f. — 17) Denn daß sich auf dieses Stück bis ins J. 1742 hinein noch seine ganze Kenntniß shakspeare'scher Poesie beschränkte, darf schon aus der dritten Ausgabe seiner kritischen Dichtkunst (die Vorrede ist im Januar 1742 geschrieben) mit Sicherheit geschlossen werden; in den wenigen Stellen, in denen Shakspeare — natürlich nur um ihm etwas anzuhängen — erwähnt ist (S. 714; 720; 725), wird bloß auf den „Julius Cäsar“ Bezug genommen. Noch bestimmter ergibt sich dieß aber aus dem, was in der 20. Anmerk. mitgetheilt ist.

kaum so voll Schnitzer und Fehler wider die Regeln der Schaubühne und gesunden Vernunft, als dieses Stück Shakspeare's ist. Der Herr Uebersetzer also, wenn er, wie er drohet, noch mehr übersetzen will, beliebe sich unmaßgeblich bessere Urschriften zu wählen, womit er unsere Schaubühne bereichern will, ehe er sich diese Mühe gibt: sonst wird ihm Deutschland keinen größern Dank dafür wissen, als unsern Komödianten, die uns auch eine Menge Stücke aufführen, die sie aus allen kleinen Geistern der Franzosen übersetzet, die von ihren eigenen Landsleuten ausgezischet und verworfen werden." — Dieß klingt fast so, als habe Gottsched schon damals geahnet, welche Gefahr seiner Theaterreform drohe, wenn die deutschen Dichter näher mit Shakspeare's Werken bekannt werden sollten. Unmittelbar auf diese Anzeige folgte in derselben Zeitschrift[18]) eine durch diese Uebersetzung veranlaßte „Vergleichung Shakspeare's und Andr. Gryphs ꝛc.", welche von dem talentvollsten Schüler Gottscheds, dem als Dramatiker bekannten J. E. Schlegel herrührte[19]). Zu diesem Behufe waren im Besondern von dem Einen der „Julius Cäsar," von dem Andern der „Leo Armenius" einander gegenüber gestellt. Schlegel gieng von dem Grundsatze aus: das Erste, das man bei einem Schauspiel zu beobachten habe, sei die Einrichtung (die Oekonomie) desselben. Noch ganz in den Regeln der französischen, von Gottsched nach Deutschland verpflanzten Dramaturgie befangen, obgleich diesem an Geist unendlich überlegen und daher auch viel freiern Blickes, fand er, daß die Einrichtung bei den Engländern, soweit er sie kenne, insgemein das Letzte zu sein pflege. Ihre Schauspiele, sagt er, sind mehr Nachahmungen der Personen als Nachahmungen einer gewissen Handlung. Man sucht eine Anzahl von Personen aus, die in ihrem Leben eine Verbindung mit ein-

18) Bd. 7, S. 540 ff., daraus mit aufgenommen in die von des Verf. Bruder, Joh. Heinr. Schlegel, besorgte Ausgabe von J. E. Schlegels Werken, Th. 3, S. 33 ff. — 19) Schlegel war mit von Borcks Uebersetzung wenig zufrieden und fand vieles an ihr zu tadeln. Als noch eine der gelungensten Stellen darin bezeichnete er die vorher mitgetheilte, suchte aber selbst durch die That zu zeigen, wie sie „theils genauer, theils etwas deutscher" sollte übertragen werden können.

ander gehabt haben. Wenn man sie nun von ihren wichtigsten Begebenheiten so viel reden gelassen hat, als genug ist, eine Anzahl Zuschauer einige Stunden lang zu unterhalten, und wenn man zu einem merkwürdigen Punkte oder zu dem Ausgang ihres Lebens gekommen ist, so hört man auf. Hier denkt man nicht so genau an eine Verwirrung, welche am Ende am größten wird und die Zuschauer alsdann in die höchste Leidenschaft stürzt; sondern man sieht dieses mehr als eine Nebensache an und bemühet sich nur, Personen wohl vorzustellen, wiewohl die Einrichtung der Fabel deswegen eben nicht bei allen Trauerspielen hintangesetzt ist. Wenn man dieses voraussetzt, so ist es nichts Seltsames, daß die Engländer ein Trauerspiel bewundern, dessen Einrichtung nicht besser ist als ungefähr unsere „Banise" (eine berüchtigte Haupt- und Staatsaction); wo die Eröffnung durch einen Haufen Pöbel und mit einigen gemeinen und niedrigen Scherzreden geschieht, wo die Zeit der Handlung nicht nach Stunden, auch nicht nach Tagen, sondern nach Monaten und Jahren gemessen werden muß, und wo der Anfang zu Rom und das Ende zu Philippi ist. Jeder Auftritt, fährt Schlegel fort, sei bei Shakspeare ein besonderes Gespräch, wovon einige nicht viel Aufmerksamkeit, die meisten aber in der That einige Bewunderung verdienten. Im Ganzen sei, was die Einrichtung des Stücks betreffe, Gryphius der Vorzug vor Shakspeare einzuräumen; bei keinem von beiden dürfe man freilich die dramatische Regelmäßigkeit suchen, wiewohl sie bei dem Deutschen in weit höherm Grade gefunden werde als bei dem Engländer. In der Darstellung der Charaktere verdiene Shakspeare großes Lob, da er sie im Ganzen ziemlich treu den geschichtlichen nachgebildet, und doch auch wieder gewissermaßen frei aus sich geschaffen habe. Es könne indeß diese Verfahrungsweise leicht zu Unwahrscheinlichkeiten in der Charakterschilderung verleiten; viel sicherer gehe der Dichter, der die innersten Winkel der Geschichte durchstöre und die alten Helden selbst wieder lebendig zu machen suche. Diesen Weg habe Gryphius eingeschlagen, und sein Trauerspiel sei der Wahrheit auf dem Fuß nachgefolgt. Indessen könne

nicht geläugnet werden, daß der Engländer einen großen Vorzug vor dem Deutschen in den verwegenen Zügen habe, wodurch er seine Charaktere andeute; dieß sei denn freilich eine Folge der Kühnheit, daß er sich unterstanden, seine Menschen nicht bloß nach der Geschichte zu copieren, sondern selbständig zu bilden. Was die Darstellung der Gemüthsbewegungen betreffe, so seien beide Dichter darin edel, verwegen und noch etwas über das gewöhnliche Maaß der Höhe erhaben; beide würden aber auch zuweilen schwülstig und verfielen auf weit hergeholte und zu weit ausgeführte Gleichnisse. Der Unterschied, sagt Schlegel, — und dieß ist eine vortreffliche Bemerkung — zwischen beiden in der Darstellung der Gemüthsbewegungen ist bloß dieser, daß Shakspeare zwischen jeglicher Gemüthsbewegung einigen Raum läßt, Gryphius dagegen alles zu Gemüthsbewegungen machen will und dadurch, wenn die Materie dazu zu schwach ist, in das Uebertriebene und Lächerliche fällt. Die Sittensprüche seien bei beiden pathetisch, bei Shakspeare scheine aber überall eine tiefere Kenntniß der Menschen hervorzuleuchten. Endlich habe dieser vor Gryphius einen Fehler voraus, außer denjenigen, wodurch er gegen die Einrichtung und die Beobachtung der drei Einheiten eines Trauerspiels verstoße: daß er die edlen Regungen, die er erweckt, durch niedrige Bilder immer wieder aufhebe, auch viele kalte Scenen in den Gang der Handlung einschiebe, so daß er einem nicht gestatte, ihn lange ungestört zu bewundern. —

Wir lächeln jetzt über das Meiste in dieser Auffassung und Beurtheilung Shakspeare's und können es, wenn wir den „Leo Armenius" oder irgend ein anderes Trauerspiel von Gryphius gelesen haben, kaum begreifen, wie ein Mann von so gesundem Sinne und von der Bildung, wie Schlegel beides besaß, zwischen den handlungsleeren, in Schönrednerei, kalter Declamation und Sittensprüchen aufgehenden Stücken des Gryphius und den shakspeare'schen eine Vergleichung anstellen konnte. Wir werden indeß bald hören, welche Urtheile noch nach mehr als zwanzig Jahren Wieland über den englischen Dichter fällte, und wollen gleich hier nicht außer Acht lassen, was im Jahre

1764 J. H. Schlegel in dem Vorbericht zu dieſer „Vergleichung“ ſeines verſtorbenen Bruders bemerkte. „Obgleich,“ heißt es da, „die gegenwärtige Vergleichung zum Vortheil des Engländers ausfällt, ſo möchten doch diejenigen, die dieſen ſchöpferiſchen Dichter kennen, nicht ganz damit zufrieden ſein, daß ſie Gryphen nicht in eine größere Entfernung von ihm geſetzet ſehen. Man muß aber bedenken, daß dieſe Vergleichung eingewurzelte Vorurtheile zu beſtreiten hatte, und daß damals, als ſie gemacht ward, die meiſten Liebhaber der deutſchen Poeſie Gryphen nicht ſonderlich geehrt fanden, wenn man ihn nicht über einen ſo unregelmäßigen und ſeltſamen Schriftſteller erhöhete, als ihnen Shakſpeare abgemahlet ward“[20]).

20) Ein Jahr nach dem Erſcheinen der Ueberſetzung des „Julius Cäſar“ und der „Vergleichung ꝛc.“ von Schlegel rückte Gottſched einen polemiſchen Artikel gegen das 592. Stück des „engliſchen Zuſchauers“ in den achten Band der „Beiträge zur krit. Hiſtorie ꝛc.“ (S. 143 ff.) ein, worin er neuen Anlaß gefunden hatte, ſich gegen Shakſpeare und deſſen Verehrer zu ereifern. In jenem Stück war geſagt: „Unſer unvergleichlicher Shakſpeare iſt ein rechter Stein des Anſtoßens für alle ſolche Tadler (d. h. die halbgelehrten Kunſtrichter, wie ſie damals in England gefunden wurden). Wer wollte nicht lieber nur ein einziges von allen ſeinen theatraliſchen Gedichten leſen, darinnen nicht eine einzige Regel der Schaubühne beobachtet iſt, als irgend eine Geburt unſerer neuen Kunſtrichter, darinnen keine von allen verletzet iſt?“ Worauf nun Gottſched erwiedert (S. 160 ff.): „Dieß klingt nun recht hoch, und wer von Shakſpeare's Sachen nichts geleſen hat, der ſollte faſt denken: es müßte doch wohl recht was Schönes ſein, welches den Abgang aller Regeln ſo leichtlich erſetzen kann. Allein man irret ſich ſehr. Die Unordnung und Unwahrſcheinlichkeit, welche aus dieſer Hintanſetzung der Regeln entſpringen, die ſind auch bei dem Shakſpeare ſo handgreiflich und ekelhaft, daß wohl niemand, der nur je etwas Vernünftigeres geleſen, daran ein Belieben tragen kann. Sein „Julius Cäſar,“ der noch dazu von den meiſten für ſein beſtes Stück gehalten wird, hat ſo viel Niederträchtiges an ſich, daß ihn kein Menſch ohne Ekel leſen kann. Er wirft darinnen alles unter einander. Bald kommen die läppiſchſten Auftritte von Handwerkern und Pöbel, die wohl gar mit Schurken und Schlüngeln um ſich ſchmeißen und tauſend Poſſen machen; bald kommen wiederum die größten römiſchen Helden, die von den wichtigſten Staatsgeſchäften reden. Die Zeit iſt ſo ſchön darinnen beobachtet, daß dieß Trauerſpiel mit der Verſchwörung wider den Cäſar anfängt und mit der pharſaliſchen (ſo ſteht da!) Schlacht aufhöret. Auch die Geſpenſter ſind darinnen nicht vergeſſen, vor welchen Brutus eine recht kindiſche Angſt hat, ungeachtet er ſich kurz zuvor einen derben Rauſch getrunken (!), um den Tod ſeiner Gemahlin Portia zu verſchmerzen. Wenn nun ſolche ſaubere Sachen einem Liebhaber der Dichtkunſt die Verwerfung der Regeln angenehm machen können, ſo muß er ein trefflich Geſchick zur engliſchen Leichtgläubigkeit haben.“ Im Folgenden verſichert Gottſched, er habe „viel engliſche Tragödien und Komödien geleſen,“ von

Mit den letzten Worten deutet der jüngere Schlegel wohl hauptsächlich auf die Schilderungen hin, die man um 1741 in französischen und englischen Büchern von Shakspeare's Dichtweise las; denn ich bezweifle es sehr, daß vor jener „Vergleichung" von J. E. Schlegel schon irgend etwas auf diesen Gegenstand näher Eingehendes in deutscher Sprache geschrieben war. Ich stütze mich dabei auch mit auf das nächste Zeugniß, das ich über Shakspeare in einem deutschen Buch gefunden habe, auf den über ihn handelnden Artikel in dem 37. Bande des von Zedler herausgegebenen „Universal-Lexicons," der im J. 1743 gedruckt ist. Der Verfasser desselben weiß nichts weiter zu berichten, als daß W. Shakspeare zu Stratford am Avon in der englischen Provinz Warwickshire 1564 geboren wurde und es in der Poesie hoch brachte, unerachtet er keine „sonderbare Gelehrsamkeit" besaß; daß er viele sinnreiche und subtile Streitigkeiten mit Ben Jonson hatte, wiewohl keiner von beiden viel dabei gewann; daß er zu Stratford 1616 d. 23. April im 53. Jahre starb, und daß seine Schau- und Trauerspiele, deren er sehr viel geschrieben, 1709 in sechs Theilen zu London zusammen gedruckt worden, so wie auch 1733 in sieben Bänden, von Lud. Theobald besorgt; wozu dann noch bemerkt wird: den „Julius Cäsar," welchen er in Versen geschrieben, findet man mit der Arbeit des A. Gryphius in den Beiträgen zur krit. Historie ꝛc. verglichen. — Hätte der Verfasser dieses Artikels mehr Nachweisungen über den Dichter aus deutschen Büchern anführen können, so hätte er dieß gewiß nicht unterlassen. Begnügte sich doch auch noch acht Jahre später Jöcher in seinem „allgemeinen Gelehrtenlexicon" das zu wieder-

---

denen auch keine einzige den Titel eines regelmäßigen Stückes verdiente, und er führt davon eine ziemlich lange Reihe auf; allein unter allen ist kein einziges von Shakspeare. — Daß J. E. Schlegel sich auch noch späterhin mehrfach mit Shakspeare beschäftigt und vielleicht die Absicht gehabt habe, das eine oder das andere seiner Stücke zu übersetzen, darf man aus der im 4. Th. der Werke S. 274 mitgetheilten Notiz von „poetischen Uebersetzungen einzelner Scenen aus dem Shakspeare," die sich unter seinen hinterlassenen Papieren vorgefunden hatten, wenigstens muthmaßen. Vgl. auch Danzel, a. a. O. S. 149 f.

holen, was er in dem zedler'schen Werke gefunden hatte, nur mit dem Zusatze: „Er hatte ein scherzhaftes Gemüthe, konnte aber doch auch sehr ernsthaft sein und excellierte in Tragödien", wogegen die Hinweisung auf J. E. Schlegels „Vergleichung" hier fehlt.

Seit dem J. 1745 wird Shakspeare's öfter in den von Gottsched herausgegebenen Zeitschriften gedacht; es geschieht aber immer nur bei Anzeigen von Schriften, die, in englischer oder französischer Sprache abgefaßt, um jene Zeit in Deutschland bekannt zu werden anfiengen. Ein eignes directes Urtheil über Shakspeare von Gottsched oder seinen Mitarbeitern findet sich nur selten in diesen Anzeigen; meistens sind bloß die Worte der Ausländer wiedergegeben. So in der Anzeige des zweiten Bandes der Memoirs of the life and writings of Alex. Pope, London 1745, die im ersten Bande des „neuen Büchersaals"[21]) steht. Das englische Werk gab Nachricht von der pope'schen Ausgabe des Shakspeare; der „Büchersaal" berichtet: „Die Schauspiele dieses großen theatralischen Dichters waren durch so viele Hände gegangen, daß sie sich selbst nicht mehr ähnlich sahen, indem sich Leute über seine Ausbesserung gemacht hatten, die ihn ganz und gar nicht einmal verstunden." Pope, aufgefordert, den rechten Shakspeare wieder ans Licht zu stellen, lehnte diese Arbeit aus Bescheidenheit ab. „Es antwortete ihm aber ein gewisser Graf: dieses brauche ja nicht vieler Künste und Kenntniß der theatralischen Regeln, sondern es sollten nur die Scenen von dem Unrathe gesäubert werden, womit die Komödianten oder diejenigen, in deren Hände sie gefallen wären, dieselben überschwemmt hätten. Denn nach Shakspeare's Zeiten hatten sich die Komödianten unterstanden, seine Stücke zu verstümmeln, mit Zoten zu füllen, zu versetzen, ganze Scenen einzuflicken und alles damit vorzunehmen, davon sie glaubten, es würde dem Pöbel gefallen." Der Graf fügte hinzu: Pope's vornehmste Sorgfalt würde nur sein, den Text herzustellen, daß er sich lesen ließe und von den Dunkelheiten, ja oftmals von den großen Ungereimtheiten gesäubert würde, die darin

21) S. 195 ff.

Engländer zwar hart bedünken, allein sie schieße nicht weit vom Ziele. Es gebe schöne Stücke im Shakspeare; aber auch ein Narr sage bisweilen Gescheites. Dem Pöbel zu gefallen, menge er auch viel niederträchtiges und possierliches Zeug mit unter, und das alles habe Mr. de L. P. unterschlagen.

Bei diesem Verhalten zu Shakspeare mußte es für Gottsched eine rechte Herzensfreude sein, im fünften Bande des „Neuesten" (1755)[26] eine Anzeige von dem zwei Jahre früher in London erschienenen „Shakspeare illustrated etc." von der Frau Lenox liefern zu können. „Es scheint," so beginnt sie, „die Engländer fangen an die Schaubühne nach kritischen Regeln zu betrachten. Nachdem sie eine lange Zeit ihrem Witze nach dem Beispiel Shakspeare's alle möglichen Ausschweifungen verstattet haben, so finden sich nun scharfsinnige Geister, die gewahr werden, daß nicht alles Gold ist, was da gleißt. — Shakspeare ist bisher, aller seiner Unrichtigkeiten ungeachtet, um einiger starken Charaktere und wilden Scenen wegen der Abgott der englischen Bühne gewesen. Gleichwohl waren die Unvollkommenheiten seiner Stücke viel größer als ihre Schönheiten. Indessen sah der zu keinen Regeln gewöhnte Engländer jene nicht und bewunderte nur diese allein. — Selbst Pope, dem man doch die Kenntniß der theatralischen Regeln wohl zutrauen konnte, hatte bei der Ausgabe, die er von Shakspeare besorgt hat, das Herz nicht, von seinen Vergehungen zu reden. Diesen so großen brittischen Abgott nun anzutasten und ihrer Nation die Augen bei seinen Fehlern zu eröffnen, hat die scharfsinnige Frau Lenox zuerst das Herz gehabt. Sie verfährt aber mit einer nöthigen Behutsamkeit sehr säuberlich mit dem Knaben Absalon. Sie saget auf dem Titel ihres Buches nicht, daß sie den Shakspeare kritisieren, sondern daß sie ihn bloß erläutern will. Sie verspricht nur, die Quellen derjenigen Fabeln anzuzeigen, daraus er seine Lust- und Trauerspiele gemacht hat. — Nachdem sie zuvörderst das vornehmste Verdienst eines Dichters in der Erfindung und Einrich-

26) S. 501 ff.

tung einer ganzen Reihe von Begebenheiten festgesetzt hat, sagt sie, es sei leicht, wenn die Folge der Geschichte einmal entworfen ist, selbige mit verschiedenen Farben zu putzen. — So viel sei gewiß, daß ein sehr kleiner Theil von Shakspeare's Ehre auf der Erfindung seiner nackten Fabeln beruhe. — Er hatte die Auftritte der Natur aufmerksam betrachtet, sonderlich auf menschliche Handlungen, Leidenschaften und Kleidungen Achtung gegeben. Daher gefielen ihm solche Fabeln, worin allerlei Zufälle und viele Charaktere in allerlei Verbindungen vorkommen. Daher sind seine Schriften gleichsam ein treues Bild des menschlichen Lebens, und wer sie fleißig liest, dem wird in der Welt wenig neu vorkommen. Daher sei denn Shakspeare's Vorzug nicht die Erdichtung der Fabeln, sondern die Abbildung des Lebens." — Nachdem der Inhalt der Novelle, die dem Schauspiel „Maaß für Maaß" zu Grunde liegt, erzählt und Shakspeare's Umgestaltung derselben angegeben worden, schließt der deutsche Berichterstatter: „Das ist nun Shakspeare's Kunst und Witz in Veränderung der erstern, weit einfachern und wahrscheinlichern Erzählung," indem er noch hinzusetzt: die Fehler, die Frau Lenox dem Dichter nachweise, seien der Mühe werth, auch den Deutschen bekannt gemacht zu werden, was im nächsten Stück der Zeitschrift geschehen solle. Es ist aber nicht dazu gekommen, obgleich Gottsched auf diesen Band noch sieben andere folgen ließ. Auch in seinem 1760 herausgegebenen „Wörterbuch der schönen Wissenschaften" begnügte derselbe sich von Shakspeare zu sagen, daß die Engländer viel Wesens von seinen theatralischen Gedichten machten, die an der Zahl sehr groß seien, und in Betreff der Fehler in vielen seiner berühmtesten Stücke auf Frau Lenox zu verweisen.

Ich darf indeß nicht verhehlen, daß sich auch noch außer jenem Aufsatz von J. E. Schlegel einige etwas verständiger lautende Urtheile über den Dichter in Gottscheds Zeitschriften finden; sie rühren aber, wo sie nicht wieder bloße Auszüge aus fremden Büchern sind, schwerlich von Gottsched selbst her. Ich habe mir zwei Stellen aus dem „neuen Büchersaal" angemerkt, die hierher gezogen werden können. Die erste steht in

der Anzeige von den „Lettres de Mr. l'Abbé le Blanc, concernant le gouvernement, la politique et les moeurs des Anglais et des Français (1737—44)[27]. In einem dieſer Briefe komme der Verfaſſer auch auf Shakſpeare zu reden, und meine, wenn er ins Franzöſiſche überſetzt würde, ſo würde er ſo viel Schande erlangen, als er in England Ehre erlangt hätte. „Das geben wir," ſagt der deutſche Berichterſtatter, „und vielleicht alle Engländer zu; allein was verſteht der Abbé unter recht gut überſetzen? Das iſt unmöglich. Die franzöſiſche Art zu denken reimt ſich mit Shakſpeare's Feuer gar nicht, und wie würden wohl franzöſiſche Verſe ohne Reime ausſehen? Soll aber Shakſpeare in Reimen erſcheinen? Ridete Veneres cupidinesque!" — Die andere Stelle[28]) iſt aus „Anmerkungen eines engliſchen Gelehrten über den dritten Theil jener Briefe überſetzt. Sie lautet: „Wäre der Abbé dreißig Jahre in England geweſen, ſo wäre er doch der Sprache nicht mächtig genug geworden, um den Shakſpeare tadeln zu können. Dieſen Schriftſteller nach aller ſeiner Vollkommenheit zu empfinden, das ſteht nur den wenigen erhabenen Geiſtern unter den Engländern an; ihn aber tadeln, das iſt noch ſchwerer. — Es fehlt ſo viel, daß man in England den Shakſpeare für fehlerfrei erklärt, daß man ihn, trotz aller ſeiner Schönheiten, für einen ſo unrichtigen Schriftſteller hält, als es jemals einen gegeben hat. Und warum ſollte es nicht ſein? Er war ein niedriger und ganz und gar ungelehrter Komödiant. Hierzu kömmt noch, daß ſeine Stücke hauptſächlich nach ſeinem Tode gedruckt und aus den Rollen der Schauſpieler zuſammen getragen worden. Folglich ſind ſogar die Anweiſungen, ſelbſt für die Schauſpieler und untern Bedienten des Komödienhauſes, nämlich die Verbindung ihrer Worte mit des Einhelfers ſeinen, in den Text mit eingeſchaltet; — ſo daß Shakſpeare, außer ſeinen eigenen Fehlern, noch für fremde ſtehen und manchen ganzen Auftritt verantworten

27) Bd. 7, S. 554. — 28) Auch im n. Bücherſaal Bd. 8, S. 136 ff. In dem Vorwort, das Gottſched zu dieſen „Anmerkungen ꝛc." geſchrieben hat (S. 129), verſichert er ausdrücklich, er habe an ihnen durchaus gar keinen Antheil; ſo beugt er dem Verdacht vor, er könne die darin ausgeſprochenen Anſichten theilen. —

muß, der ihm nach damaliger Gewohnheit von den Schauſpielern angeflickt worden. Doch ich mag mich dieſer Entſchuldigungen nicht bedienen und geſtehe, daß Shakſpeare zweifelsohne die größten Schönheiten und die größten Fehler zeigt, die ein einzelner Schriftſteller nur haben kann, und der allgemeine Charakter, den man ihm in England beilegt, iſt dieſer: Ubi bene, nemo melius; ubi male, nemo pejus. — Und was will der Abbé endlich mit allen dieſen Verſehen und Spöttereien? Kann er deswegen den Shakſpeare tadeln? Wir ſagen nein. Kann wohl die engländiſche Bühne in allen Stücken ſich nach franzöſiſchen Regeln beurtheilen laſſen? Die Engländer geſtehen ihnen die Univerſalmonarchie nicht zu. Iſt Ariſtoteles ſelbſt unfehlbar? Nein, nein! und der Pabſt ebenſowenig. Wimmelt Shakſpeare oft von Fehlern? Das iſt nur gar zu wahr, und wer kann das ändern? Gibt es ſchlechte Schauſpiele in England? Ich glaube es in der That: ja es gibt über zweitauſend ſehr ſchlechte. Was hat uns alſo der Abbé geſagt? Was wir alle wiſſen: aber ach! er hat es mit Schnitzern, Verwirrungen, Höhnereien und Falſchheiten geſagt“ [29]).

Die bisher mitgetheilten Stellen über Shakſpeare aus Gottſcheds Zeitſchriften reichen bis zum Jahr 1755, und wir haben geſehen, daß die Gründe für alle darin niedergelegten Urtheile über den Dichter, die nicht Ausländern nachgeſprochen waren, bloß aus der Beſchaffenheit desjenigen ſeiner Werke hergenommen waren, welches allein bis dahin die Deutſchen aus einer Ueberſetzung hatten kennen lernen. Von nun an

---

29) Ich will hier noch ein Zeugniß für die Auffaſſung Shakſpeare's in Gottſcheds Schule aus den funfziger Jahren anführen, welches von Chriſtl. Mylius, dem Freunde Leſſings, herrührt. Schon in einem dem 8. Bande der Beiträge zur krit. Hiſtorie ꝛc. (1743) eingerückten Aufſatz hatte Mylius (S. 406 f.) ſehr ungünſtig über einige Gleichniſſe im „Julius Cäſar“ geurtheilt. Als er 1753 in London einer Aufführung von „Romeo u. Julie“ beigewohnt hatte, ſchrieb er in ſein Tagebuch: „Dieſes in der Form und Materie ſehr fehlerhafte luſtige Trauerſpiel, welches man gleichwohl hier in allem Ernſte für eine ehrliche Tragödie hält, ward ſeinem Werthe gemäß vorgeſtellet. Die meiſten Acteurs ſpielten recht reibehandiſch heldenactionsmäßig“ (vgl. Danzel, Leſſings Leben ꝛc. 1, S. 264).

ſollten ihnen aber auch andere Stücke, entweder ganz oder ſcenenweiſe überſetzt, näher bekannt werden.

Schon im J. 1753 hatte das vierte Stück einer in Frankfurt und Leipzig verlegten Zeitſchrift, „Neue Erweiterungen der Erkenntniß und des Vergnügens“ [30]), einen ziemlich ausführlichen Aufſatz von einem mir unbekannt gebliebenen Verfaſſer gebracht, der „Merkwürdige Lebensbeſchreibung des Herrn Will. Shakſpeare's“ überſchrieben war. Dem Verfaſſer, der, wie er ſelbſt erklärte, ſeinen Stoff zumeiſt von einem Engländer Betterton, „einem großen Freunde Shakſpeare's“, überkommen hatte, lag daran, ſeine Landsleute mit einem „tragiſchen Helden“, den ſie ſo lange noch nicht perſönlich gekannt hätten, durch dieſe Lebensbeſchreibung „in etwas bekannt“ zu machen. Und allerdings war das, was ſie über ihn hier erfuhren, nichts Geringes in Vergleich mit allen Nachrichten und Urtheilen, die ich im Vorhergehenden habe anführen können. In die Erzählung von den äußern Lebensumſtänden Shakſpeare's waren zahlreiche Bemerkungen über ſeinen dichteriſchen Charakter überhaupt, ſo wie über einzelne ſeiner Werke eingefügt, einige Stellen aus dieſen im engliſchen Text und in deutſcher, in Alexandrinerverſen abgefaßter Ueberſetzung als Belege gegeben und zuletzt „die vornehmſten Stücke“ in der von Pope und Sewell beſorgten Ausgabe von Shakſpeare's Werken aus dem J. 1728, die der Verfaſſer ſelbſt beſaß, aufgezählt. Ich begnüge mich, aus den eingeſtreuten Bemerkungen nur einige der intereſſanteſten zur näheren Charakteriſierung dieſes Aufſatzes mitzutheilen.

So ſehr es zu bedauern ſei, meint der Verfaſſer, daß der Dichter die Alten nicht gekannt habe, da er, ſogar des Lateiniſchen unkundig, in allen ſeinen Schriften nicht einen einzigen Zug einer Nachahmung derſelben blicken laſſe, ſo ſei ſein Geſchmack doch fein und zärtlich geweſen; ja es könnte auch wohl darüber geſtritten werden, ob ihm dieſe Unwiſſenheit Vortheil oder Schaden gebracht habe. Denn „vielleicht, wenn er den Alten zu regelmäßig hätte folgen wollen, ſo hätte eine

30) Ueber dieſe Zeitſchrift vgl. Danzel, a. a. O. 1, S. 124, Note. —

ängstliche Vorsicht seinem Feuer, seinem liebenswürdigen Ungestüm und der Schönheit seiner Ausschweifung Schranken gesetzet, welche Vorzüge wir doch alle an ihm bewundern." Inzwischen würde er noch Preiswürdigeres hervorgebracht haben, „wenn er besser wäre geläutert worden." „Shakspeare", heißt es weiterhin, „entfernt von erlernter Kunst, folgte der Natur; denn diese sprach mehr durch ihn, als er nach ihr. Ein dramatischer Dichter muß dem Volke gefallen, und dazu thut öfters die Kunst weniger als eine natürliche Geschicklichkeit. Shakspeare muß aber auch nicht gar zu unwissend gewesen sein. Denn er scheinet dem Dares Phrygius in vielen Stücken gefolgt zu sein, obgleich ich nicht gut sagen kann, in was für einer Sprache er ihn gelesen. Er kannte auch die Italiener und fast alle englischen Schriftsteller." — „Wenn wir ihn auch noch so sehr verachten, so kann man ihn doch als eine reiche Zeugung der Natur ansehen und als eine majestätisch-göttliche Baukunst bewundern. Es würde thöricht sein, ihn von allen Fehlern frei zu sprechen; aber es würde ebenso ungereimt sein, wenn man bei seinen Vortrefflichkeiten gleichgültig sein wollte." — „Es ist wahr, es herrschet eine große Vermischung der komischen und tragischen Schreibart in seinen dramatischen Gedichten, und man kann nicht sagen, ob er im Lustigen oder Traurigen mehr Kunst bewiesen habe." — „Der Charakter des Falstaffs ist ein vollkommenes Meisterstück und so reich, daß er solchen in drei verschiedenen Stücken ausdehnen können. Es ist freilich manchmal Schade, daß er seinem Helden so viel Verstand gibt, um aller Welt gefallen zu können, zu gleicher Zeit ihn aber zu einem Lügner, Dieb, Furchtsamen, Prahler, Ruhmredigen und überhaupt zu einem Lasterhaften zu machen. In der „Zwölften Nacht" ist der eingebildete Haushofmeister Malvolio sehr gut abgeschildert. Der Schmarotzer und Hochmüthige ist in dem „Ende gut, alles gut" in der Person des Parolles so gut abgemahlet, als es jemals Plautus oder Terenz hat thun können." — „Shakspeare's Bilder waren alle abgepasset und seine Ausdrückungen rein und nett. Die Schreibart ist in seinen Lustspielen natürlich und den Bildern gemäß. Griechenland und Rom brauchte sich seiner Ausdrücke nicht zu

schämen. Sein Witz zeiget sich allezeit belustigend; ich nehme die Stücke aus, wo er manchmal in das Seichte der Poesie gefallen ist. Seine öftern Wortspiele waren Mängel, allein ein Fehler seines Jahralters. Man kann aber seine Gemüthsgaben nicht besser bewundern, als wenn er seinem Witze den Zügel läßt und sich über die menschlichen Begriffe der sichtbaren Welt schwinget. So thut er es in „dem Ungewitter", „dem nächtlichen Traume mitten im Sommer", im „Macbeth" und „Hamlet." Freilich, wenn man besonders nach Aristoteles' Regeln seine Trauerspiele untersucht, so wird man viele Fehler finden. Allein Shakspeare ließ sich nur durch die Natur leiten, und es würde hart sein, ihn nach den Gesetzen zu beurtheilen, die ihm unbekannt waren."

Im J. 1756 wurden die „sämmtlichen theatralischen Werke von Destouches" aus dem Französischen übersetzt und darunter auch „Auftritte aus einem englischen Stück, der Sturm", worunter doch wahrscheinlich das shakspeare'sche dieses Namens zu verstehen ist[31]). In demselben Jahre lieferten die eben angeführten „neuen Erweiterungen der Erkenntniß ꝛc." [32]) den „Versuch einer Uebersetzung einiger Stellen aus Shakspeare's Richard III." in Prosa, wie es scheint, von derselben Hand, von welcher die Lebensbeschreibung des Dichters herstammte; und 1758 erschien im zweiten Theil der zu Basel gedruckten „neuen Probestücke der englischen Schaubühne, aus der Ursprache übersetzt ꝛc." eine Uebersetzung von „Romeo und Julie" [33]).

So lange Gottsched das deutsche Bühnenwesen beherrschte, und so lange die von ihm zuerst zu voller Geltung gebrachten Gesetze der französischen Dramaturgie von den deutschen Dichtern als unverletzlich angesehen wurden, konnte Shakspeare noch durchaus nicht zu irgend einem unmittelbaren oder mittelbaren Einfluß auf die Neugestaltung unserer schönen Litteratur gelangen.

Bereits seit 1740 waren Gottscheden sehr erbitterte Gegner in den

---

31) Vgl. Gottsched, Nöthiger Vorrath ꝛc. 2, S. 291. — 32) Stück 39, S. 193—223. — 33) Gottsched, a. a. O. 2, S. 296.

Schweizern Bodmer und Breitinger erstanden, und durch sie hatte im Lauf der nächsten funfzehn Jahre sein kunstrichterliches Ansehen anderwärts außerordentlich gelitten, nur nicht auf dem Gebiete der Dramaturgie. Um ihn auf diesem anzugreifen, und um seine Herrschaft über das deutsche Bühnenwesen zu stürzen, bedurfte es anderer Waffen, als diejenigen waren, welche die Schweizer und die, welche sich ihnen zunächst im Kampfe gegen Gottsched angeschlossen hatten, besaßen und zu handhaben verstanden. Sie konnten nur bei den Engländern und bei den Griechen gefunden werden, und kaum hatte man angefangen dies zu begreifen, so wurde auch schon der Kampf angehoben. Dieß geschah von Berlin aus seit dem J. 1755. Von da an beginnt erst eine lebensvolle Einwirkung Shakspeare's auf unsere schöne Litteratur, zunächst auf theoretischem Wege durch die ästhetische Kritik, dann auf praktischem in der dramatischen Production.

Zwei Werke, die beide im J. 1755 erschienen, eröffneten den Kampf: Lessings „Miß Sara Sampson" und Fr. Nicolai's „Briefe über den jetzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland." Lessing stellte das erste bürgerliche Trauerspiel der den Franzosen nachgebildeten sogenannten heroischen Tragödie entgegen und leitete damit die Verdrängung der letztern von der deutschen Bühne ein; Nicolai griff zuerst die einseitige Vorliebe Gottscheds und seiner Schule für das französische Theater überhaupt an. Lessing hatte die Anregungen zu dem, was er unternahm, von England her empfangen [34]); Nicolai machte die deutschen Dramatiker zuerst darauf aufmerksam, was sie von der englischen Bühnendichtung lernen, wie sie deren Schätze zur Vervollkommnung der vaterländischen benutzen könnten. Er besprach in dem eilften Briefe den Zustand des deutschen Theaters, und indem er dabei auf die Charakterdarstellung im Lustspiele kam, deren Nothwendigkeit und Wichtigkeit er hervorhob, bemerkte er [35]), daß Shakspeare, „ein Mann ohne Kenntniß der Regeln, ohne Gelehrsamkeit, ohne Ordnung, gerade der Mannigfaltigkeit und

34) Vgl. Grundriß ꝛc. 2, S. 1285 ff. — 35) S. 119 f.

Stärke seiner Charaktere den größten Theil des Ruhmes zu danken" habe, den ihm seine und alle andern Nationen noch bis diese Stunde gäben. Er tadelte scharf und bitter an Gottsched und der gottschedischen Schule, daß sie das englische und das italienische Schauspiel so gering schätzten, und fügte dann hinzu: „Wem das engländische Theater bekannter ist, der weiß, daß es in seiner Art so viel Vorzügliches hat als das französische. Die Größe und die Mannigfaltigkeit der Charaktere ist eines der Vornehmsten, worin die Deutschen von den Engländern lernen könnten. Es ist wahr, ihre Wildheit, ihre Unregelmäßigkeit, ihr übel geordneter Dialog ist nicht nachzuahmen; aber die Regeln sind dasjenige, was ein Deutscher am ersten weiß, und mit einer mäßigen Kenntniß derselben sind diese Fehler, bis auf den letzten, sehr leicht zu vermeiden. Ihre Unregelmäßigkeit bringet ihnen zuweilen auch wirklichen Vortheil; die Franzosen gestehen es selbst, daß ihre allzugroße Zärtlichkeit und Weichlichkeit ihnen nicht erlaubt, viele Charaktere auf ihr Theater zu bringen, die auf dem engländischen Theater die glücklichste Wirkung thun. Der Stoff der engländischen Komödie ist daher viel mannigfaltiger. Ich sehe in derselben allezeit die Menschen unter den verschiedensten Gestalten und sehr öfters mit den feinsten Auswickelungen ihrer Neigungen. In den meisten französischen Komödien weiß ich schon voraus, was ich sehen werde: einen verliebten Herrn, einen lustigen Diener und ein Kammermädchen, das witziger ist als ihre Gebieterin."

Drei Jahre später erschien das vierte Stück von Lessings „theatralischer Bibliothek." Es enthielt unter Anderm auch den Entwurf einer „Geschichte der englischen Schaubühne", der von Nicolai herrührte und schon 1756 geschrieben war[36]). Hier hieß es von Shakspeare und den andern berühmten Dramatikern seiner Zeit[37]): „Endlich ward zu Anfang des vorigen Jahrhunderts das englische Theater auf eine weit höhere Staffel der Vollkommenheit gebracht. Shakspeare, Beaumont, Fletcher

36) Vgl. Lessings sämmtl. Schriften 13, S. 27. — 37) Lessings s. Schr. 4, S. 320.

und Ben Jonson waren die großen Genies, die es mit unsterblichen Werken bereicherten und es auf einmal zu einem Theater machten, welches nach dem griechischen für einen Kenner der schönen Wissenschaften das aller interessanteste ist und dem Ansehen nach auch bleiben wird"; worauf Nicolai noch einige Nachrichten über Shakspeare's Leben und die Entstehungszeit einiger seiner Hauptwerke, so wie über seine Herausgeber folgen läßt.

Aber unendlich mehr als alles, was zeither zu Gunsten Shakspeare's in Deutschland geschrieben worden war, trugen zu der beginnenden richtigern Würdigung des Dichters bei die ersten Aussprüche Lessings über ihn, die wir in den Litteraturbriefen lesen. Wie mit dieser kritischen Zeitschrift überhaupt eine neue Epoche in der ästhetischen Kritik bei uns eintrat, so auch insbesondere in der Beurtheilung Shakspeare's. Gleich in dem siebzehnten Briefe, vom 16. Februar 1759, erließ Lessing ein Manifest, worin er der ganzen, seit Gottscheds Auftreten herrschend gewordenen Theorie der dramatischen Dichtung den Krieg erklärte, den er neun bis zehn Jahr später zu einem für ihn siegreichen Ausgang führte.

Nicolai hatte in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften", als er Gottscheds „nöthigen Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst" anzeigte, geäußert[38]): Niemand werde läugnen, daß die deutsche Schaubühne einen großen Theil ihrer ersten Verbesserung Gottsched zu danken habe. Lessing erklärte nun in jenem Litteraturbriefe: er sei dieser Niemand; er läugne es geradezu. Es wäre zu wünschen, daß sich Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hätte. Seine vermeinten Verbesserungen beträfen entweder entbehrliche Kleinigkeiten oder wären wahre Verschlimmerungen. Um das Verderbniß der deutschen Bühne, wie sie Gottsched vorfand, einzusehen, habe man eben nicht der feinste und größte Geist zu sein brauchen; auch sei Gottsched nicht der erste gewesen, der es einsah; er habe sich aber zuerst Kräfte genug zugetraut, ihm abzuhelfen. Und wie sei er damit zu Werke gegangen? „Er

38) Bd. 3, St. 1, S. 85.

wollte nicht ſowohl unſer altes Theater verbeſſern, als der Schöpfer eines ganz neuen ſein. Und was für eines neuen? Eines franzöſierenden; ohne zu unterſuchen, ob dieſes franzöſierende Theater der deutſchen Denkungsart angemeſſen ſei oder nicht. Er hätte aus unſern alten dramatiſchen Stücken, welche er vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geſchmack der Engländer als der Franzoſen einſchlagen; daß wir in unſern Trauerſpielen mehr ſehen und denken wollen, als uns das furchtſame franzöſiſche Trauerſpiel zu ſehen und zu denken gibt; daß das Große, das Schreckliche, das Melancholiſche beſſer auf uns wirkt als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte; daß uns die zu große Einfalt mehr ermüde als die zu große Verwickelung ꝛc. Er hätte alſo auf dieſer Spur bleiben ſollen, und ſie würde ihn geraden Weges auf das engliſche Theater geführt haben. Sagen Sie ja nicht, daß er auch dieſes zu nutzen geſucht, wie ſein „Cato“ beweiſe. Denn eben dieſes, daß er den addiſonſchen „Cato“ für das beſte engliſche Trauerſpiel hält, zeiget deutlich, daß er hier nur mit den Augen der Franzoſen geſehen und damals keinen Shakſpeare, keinen Jonſon, keinen Beaumont und Fletcher ꝛc. gekannt hat, die er hernach aus Stolz auch nicht hat wollen kennen lernen. Wenn man die Meiſterſtücke des Shakſpeare, mit einigen beſcheidenen Veränderungen, unſern Deutſchen überſetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von beſſern Folgen geweſen ſein, als daß man ſie mit dem Corneille und Racine ſo bekannt gemacht hat. Erſtlich würde das Volk an jenem weit mehr Geſchmack gefunden haben, als es an dieſen nicht finden kann; und zweitens würde jener ganz andere Köpfe unter uns erweckt haben, als man von dieſen zu rühmen weiß. Denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden; und am leichteſten von ſo einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben ſcheint und durch die mühſamen Vollkommenheiten der Kunſt nicht abſchrecket. Auch nach den Muſtern der Alten die Sache zu entſcheiden, iſt Shakſpeare ein weit größerer tragiſcher Dichter als Corneille; obgleich dieſer die Alten ſehr wohl, und jener faſt gar nicht gekannt hat. Corneille kömmt ihnen in der mechaniſchen Einrichtung, und Shakſpeare in dem Weſentlichen näher. Der

Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählet; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt. Nach dem „Oedipus" des Sophokles muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben als „Othello", als „König Lear", als „Hamlet" ꝛc. Hat Corneille ein einziges Trauerspiel, das Sie nur halb so gerühret hätte, als die „Zaire" des Voltaire? Und die „Zaire" des Voltaire, wie weit ist sie unter „dem Mohren von Venedig", dessen schwache Copie sie ist, und von welchem der ganze Charakter des Orosmans entlehnet worden"[39])?

Auch der Dritte in dem Berliner Freundesbunde, dem wir die Litteraturbriefe verdanken, fand bald Anlässe, über Shakspeare zu sprechen

39) Gegen den 17. Litteraturbrief erschienen „Briefe über die Einführung des engländischen Geschmacks in Schauspielen betreffend, wo zugleich auf den 17. der Briefe, die neue Litteratur betreffend, geantwortet wird." Frankf. u. Leipzig 1760. 8. Wie Danzel, Lessings Leben ꝛc. 1, S. 454 ff. vermuthet, sind sie von Frau Gottsched. Ich kenne sie nur aus der Anzeige in Gottscheds „Neuestem aus der anmuth. Gelehrsamkeit" 9, S. 916 ff. und aus dem, was Danzel a. a. O. mitgetheilt hat. Auf sie verwies Gottsched auch noch in seinem, so viel mir bekannt ist, letzten Worte über Shakspeare, als sich ihm das Jahr vor seinem Tode in dem zweiten Theil seines „nöthigen Vorraths ꝛc." S. 140 f. eine Gelegenheit geboten hatte, gegen Lessing seinen Grimm auszulassen. Er hatte in dem angeführten Buch u. a. auch ein altdeutsches geistliches Schauspiel von der rohesten Anlage und Ausführung, das „Spiel von Frau Jutten oder der Päbstin Johanna," wieder abdrucken lassen, als dessen Verfasser ein gewisser Schernberg gilt. Dazu bemerkte er: „Ich weiß wohl, daß die theatralischen Regeln von unserm guten Schernberg nicht beobachtet worden, die er nicht einmal gewußt haben wird. Allein habe ich nicht berühmte heutige Schriftsteller und eingebildete große Kunstrichter vor mir, die den brittischen Abgott Shakspeare und andere dramatische Helden dieses Volks aus viel neuern Zeiten verehren und anbeten, ob sie gleich eben so wenig Regel und Ordnung auf ihrer Schaubühne beobachtet haben, eben so viel Gespenster, Teufel, Tod, Himmel und Hölle aufs Theater bringen? Ich billige alle diese Ausschweifungen des Wunderbaren nicht (d. h. bei Schernberg); aber ich will unsern alten Dichter nur darum nicht verwerfen lassen, worüber die Ausländer wohl noch gar gelobt oder doch entschuldigt werden. Wer weiß, wo noch ein heutiger brittenzender Shakspeare darüber kommt, der nächst der versprochenen Komödie vom Dr. Faust (von dem Lessing im 17. Litteraturbriefe ein Fragment gegeben hatte) auch das Trauerspiel unsers Schernberg's von Pabst Jutten erneuert und umschmelzet, um ein recht erstaunlich rührendes Stück, trotz „dem Kaufmann zu London" (durch welchen Lessing zunächst zur Einführung des bürgerlichen Trauerspiels in die deutsche Litteratur angeregt worden war) oder der „Miß Sara Sampson" daraus zu machen."

und an verschiedenen Werken desselben die Eigenschaften hervorzuheben, die er ganz besonders bewunderte. Indem er im 84. Litteraturbriefe den Satz ausführt, daß die äußerliche Handlung sich beim Trauerspiel in den Schranken einer Hülfskunst halten müsse, will er denselben doch nicht als einen unbedingt gültigen angesehen wissen. Je größer nämlich die Gewalt sei, mit welcher der Dichter durch die Poesie auf unsere Einbildungskraft wirke, desto mehr äußerliche Action könne er sich erlauben, ohne der Poesie Abbruch zu thun, desto mehr müsse er anwenden, wenn er die Täuschungen seiner Poesie mächtig genug unterstützen wolle. „Sie kennen den Shakspeare", heißt es sodann: „Sie wissen, wie eigenmächtig er die Phantasie der Zuschauer gleichsam tyrannisiert, und wie leicht er sie, fast spielend, aus einer Leidenschaft, aus einer Illusion in die andere wirft. Aber wie viel Ungereimtheiten, wie viel mit den Regeln Streitendes übersiehet man ihm auch in der äußerlichen Action, und wie wenig merkt's der Zuschauer, dessen ganze Aufmerksamkeit auf eine andere Seite beschäftigt ist! Wen hat es noch je beleidiget, daß die ersten Auftritte im „Tempest" auf der vollen See in einem Schiffe vorgehen? Wer ist in England noch der incredulus gewesen, der an der Erscheinung des Geistes im „Hamlet" gezweifelt hätte? Wem ist noch anstößig gewesen, daß die Hauptperson in „Othello" ein Mohr ist, und daß in demselben Stücke ein Schnupftuch zu den schrecklichsten Mißhelligkeiten Gelegenheit gegeben? Die entsetzlichen Vorstellungen sind unzählig, die in seinen äußerlichen Handlungen vorkommen, und es ist fast keine einzige Regel des Anstandes in Horazens Dichtkunst, die er nicht in jedem Stücke übertritt. Ein nüchterner Kunstrichter, der diese Uebertretungssünden mit kaltem Blute aufsucht, kann vom Shakspeare die lächerlichste Abbildung machen. Allein man ist betrogen, wenn man ihm glaubt. Wer das Gemüth so erhitzen und in einen solchen Taumel von Leidenschaften zu stürzen weiß als Shakspeare, der hat die Achtsamkeit seines Zuschauers gleichsam gefesselt und kann es wagen, vor dessen geblendeten Augen die abenteuerlichsten Handlungen vorgehen zu lassen, ohne zu befahren, daß solches den Betrug stören werde." Im 123. Litteratur-

briefe beurtheilt er Wielands Trauerspiel „Clementine von Porretta", wozu der Stoff aus Richardsons Roman „Grandison" entlehnt war. Er wirft hier die Frage auf, wie es der dramatische Dichter, dessen Zeit und Raum, wenn er sich auch noch so viel Freiheiten erlaube, in Vergleichung gegen des Romanschreibers so sehr eingeschränkt seien, anzufangen habe, um die Heldin auf die Schaubühne zu bringen, ohne den Zuschauer bedauern zu lassen, daß er nicht lieber zu Hause den Roman lesen möchte? Und er beantwortet sie, indem er zeigt, wie Shakspeare es im „Lear" und im „Othello" gemacht habe. Die Einheit der Zeit habe im „Lear" unter der Menge von Begebenheiten etwas gelitten, aber wer achte dieser, wenn das Gemüth ernsthafter beschäftigt und in beständigen Leidenschaften herumgetrieben werde? Aber freilich Shakspeare sei der einzige dramatische Dichter, der es wagen konnte, in dem „Othello" die Eifersucht und in dem „Lear" die Raserei in dem Angesicht des Zuschauers entstehen, wachsen und bis auf den Gipfel gedeihen zu lassen, ohne sich sogar der Zwischenscenen zu bedienen, um dem Fortgange des Affectes einen Ruck zu geben, dem der Zuschauer nicht mit den Augen folgen kann. Wer sei aber kühn genug, einem Herkules seine Keule oder einem Shakspeare seine dramatischen Kunstgriffe zu entwenden?

In demselben Jahre, in welchem diese beiden Litteraturbriefe von Mendelssohn ausgegeben wurden, und ein Jahr nach der Abfassung des lessingischen kamen zwei deutsche Uebersetzungen einer kleinen Schrift von Dr. Young, dem Verfasser der „Nachtgedanken" heraus, die ebenfalls sehr bemerkenswerthe Urtheile über Shakspeare enthielt. Sie führte den Titel „Gedanken über die Originalwerke" und war in Briefform an Richardson gerichtet. Beide deutsche Uebersetzungen[40]) sind nach der zweiten Ausgabe des englischen Büchleins vom J. 1759 gemacht; mit ihnen gleichzeitig wurden auch ein Bericht über Youngs Schrift und

40) Ich führe aus der von einem gewissen von T. gefertigten und zu Leipzig 1760. 8. gedruckten an; vgl. auch Grundriß ꝛc. 1. Aufl. 2, S. 1343 f. Anmerk. d, u. 1465 f. Anmerk. 7b.

Auszüge daraus von J. A. Cramer im „nordischen Aufseher“ gegeben [41]). Unter den Neuern, äußerte sich Young u. a., sei Shakspeare ein Stern von der ersten Größe gewesen. „Ein heiliger Gott ist in uns“, sage Seneca; in Absicht auf die moralische Welt sei das Gewissen und in Absicht auf die Welt des Verstandes sei das Genie der Gott in uns. Das Genie könne uns in der Composition ohne die Regeln der Gelehrsamkeit in Ordnung bringen, so wie das Gewissen uns in dem Leben ohne die Gesetze des Landes in Ordnung bringe. Dieses allein könne uns schon zu guten Menschen und jenes allein oft zu großen Scribenten machen. Ein männliches Genie komme aus der Hand der Natur, wie die Pallas aus dem Haupte des Zeus, in völliger Größe und Reife; von dieser Art sei das Genie Shakspeare's gewesen. „Er mischte kein Wasser unter seinen Wein und erniedrigte nicht sein Genie durch eine verdorbene Nachahmung. Shakspeare gab uns einen Shakspeare, und auch der berühmteste unter den Alten hätte uns nicht mehr geben können. Shakspeare ist nicht ihr Abkömmling, sondern ihr Bruder und bei allen seinen Fehlern dennoch ihnen gleich. — Wer weiß, hätte nicht Shakspeare weniger gedacht, wenn er mehr gelesen hätte. Vielleicht besaß er so viel Gelehrsamkeit, als sein dramatisches Amt erforderte; denn wenn ihm auch alle andere Gelehrsamkeit fehlte, so verstand er doch zwei Bücher vollkommen, das Buch der Natur und das Buch des Menschen. Diese hatte er ins Gedächtniß gefaßt, und manche treffliche Seite hat er daraus in seinen unsterblichen Werken abgeschrieben. Dies sind die Brunnquellen, woher die castalischen Ströme der Originalcomposition fließen.“

Nicht wenig trug zu einer verständigern und gründlichern Auffassung von Shakspeare's Dichtungen und namentlich zu der richtigen Würdigung seiner Kunst in der Charakterdarstellung und in der Behandlung der Affecte ein anderes englisches Buch bei, welches drei Jahre nach Youngs Schrift, also 1763, bei uns durch Meinhards Uebersetzung ein-

41) Bd. 3, St. 159.

geführt und viel gelesen wurde, „Home's Grundsätze der Kritik“[42]). In diesem Werk hatte der Verfasser, freilich bei einer noch oft schiefen und beschränkten Auffassung des Dichters überhaupt, vielfach auf ihn Bezug genommen, auf Schönheiten in seinen Dichtungen aufmerksam gemacht, eine Menge Stellen mitgetheilt und auch mehr aufs Allgemeine seines dichterischen Charakters gehende Urtheile niedergelegt.

Inzwischen war 1762 der erste Band von Wielands Uebersetzung der „theatralischen Werke“ Shakspeare's erschienen[43]), die bis zum Jahr 1766 zu acht Bänden anwuchs. Sie enthielt zwei und zwanzig Stücke. Nur das erste, „Ein St. Johannis Nachts-Traum“, gab die im Original versificierten Scenen, bis auf wenige Zeilen, auch wieder in Versen, hatte aber die Schlußscene ganz weggelassen; für alle übrigen Stücke[44]) war, einzelne Lieder, Sprüche ꝛc. ausgenommen, durchgehends die Prosarede gebraucht, dabei vieles überhüpft und außerdem oft, besonders in den

---

42) Die erste Ausgabe der Uebersetzung erschien zu Leipzig 1763—66 in 3 Octavbänden. — 43) Schon einige Jahre früher hatte Wieland sich mit Shakspeare zu beschäftigen angefangen. Wie sehr er von ihm ergriffen worden, bezeugt ein Brief an Zimmermann aus dem J. 1758 (Wielands Leben von Gruber 1, S. 233 f.). Voll Aergers über die impertinente Art, in welcher Voltaire von Shakspeare geredet hatte, schrieb er: „Sie kennen ohne Zweifel diesen außerordentlichen Menschen durch seine Schriften. Ich liebe ihn mit allen seinen Fehlern. Er ist fast einzig darin, die Menschen, die Sitten, die Leidenschaften nach der Natur zu mahlen; er hat das köstliche Talent, die Natur zu verschönern, ohne daß sie ihre Verhältnisse verlöre. Seine Fruchtbarkeit ist unerschöpflich. Er scheint nie etwas anders studiert zu haben, als die Natur; ist bald der Michel Angelo, bald der Correggio der Dichter. Wo fände man mehr kühne und doch richtige Entwürfe (conceptions), mehr neue, schöne, erhabene, treffende Gedanken, mehr lebendige, glückliche, beseelte Ausdrücke als bei diesem unvergleichlichen Genie? Zum Geier mit dem, der einem Genie von solchem Range Regelmäßigkeit wünscht, und der vor seinen Schönheiten die Augen zuschließt oder keine Augen dafür hat, bloß weil es nicht die sind, welche das kläglichste Stück von Pradon in weit höherem Grade besitzt als der Cid.“ — Wer sollte, wenn er dies gelesen, wohl glauben, daß derselbe Mann als Uebersetzer des Shakspeare die Anmerkungen habe schreiben können, die sich zwischen und unter dem Text seiner Uebersetzung vorfinden! — 44) „König Lear“; „Wie es euch gefällt“; „Maaß für Maaß“; „der Sturm“; „der Kaufmann von Venedig“; „Timon von Athen“; „König Johann“; „Julius Cäsar“; „Antonius u. Kleopatra“; „die Irrungen“; „Richard II.“; „Heinrich IV.“, erster Theil; „Heinrich IV.“, zweiter Theil; „Viel Lärmen um Nichts“; „Macbeth“; „die beiden Veroneser“; „Romeo und Julie“; „Othello“; „Was ihr wollt“; „Hamlet“; „das Wintermärchen.“

letzten Bänden, von einzelnen Scenen und in „Was ihr wollt“ selbst von einem ganzen Acte, bloß der Inhalt angegeben. Dem ersten Bande vorangesetzt ist die Uebersetzung des größten Theils von Pope's Vorrede zu seiner Ausgabe des Shakspeare; dem letzten hat Wieland „einige Nachrichten von den Lebensumständen des Hrn. Wilhelm Shakspeare“ angehängt, die zuletzt in ein Nachwort zu seiner Uebersetzung übergehen. In diesem ist vornehmlich Beschwerde geführt über gewisse Beurtheilungen, welche die Uebersetzung erfahren hatte. Wieland suchte hauptsächlich zwei Vorwürfen zu begegnen, die ihm gemacht worden waren. Der erste betraf die Art, wie er übersetzt haben sollte; sie war getadelt worden. „Es kann“, vertheidigt sich Wieland, „eine sehr gute Ursache haben, warum der Uebersetzer eines Originals, welches bei vielen großen Schönheiten eben so große Mängel hat und überhaupt in Absicht des Ausdrucks roh und incorrect ist, für gut findet, es so zu übersetzen, wie es ist. Shakspeare ist an tausend Orten in seiner eignen Sprache hart, steif, schwülstig, schielend; so ist es auch in der Uebersetzung, denn man wollte ihn den Deutschen so bekannt machen, wie er ist. Sobald man ihn verschönern wollte, würde er aufhören, Shakspeare zu sein.“ — Die zweite Ausstellung hatte dahin gelautet, Shakspeare hätte gar nicht übersetzt werden sollen[45]). Darauf erwiederte Wieland: „Ich war der Meinung und bin es noch, daß Shakspeare, auch bloß als ein moralischer Schriftsteller betrachtet, — denn das ist doch, denke ich, ein jeder Schauspieldichter — der besten einer sei, welche jemals gewesen sind; daß wenige das menschliche Herz besser gekannt und aufgedeckt haben als er, daß wenige

45) Sie war in der Biblioth. d. schön. Wiss. ꝛc. 9, S. 259 ff. gemacht und zwar von dem Herausgeber selbst, von Chr. Fel. Weiße. Man hätte, meinte derselbe, besser gethan, statt einer Uebersetzung einen Auszug von Scene zu Scene zu liefern, um die Oekonomie der Stücke und die Situationen, die Shakspeare oft so glücklich herbeizuführen wisse, nicht zu verlieren, und hätte nur die schönsten Stellen und Scenen ganz übersetzen sollen: er erblickte schon in prophetischem Geiste die deutschen After-Shakspeare. Weiße ahnete daher auch alles mögliche Unheil für unsere dramatische Poesie von der Anpreisung Shakspeare's durch Lessing in der Hamburg. Dramaturgie; vgl. seine Briefe an Uz vom 19. Decbr. 1767 und vom 15. April 1768 im Morgenblatt von 1840, Nr. 284.

die Natur in den mannigfaltigſten Scenen mit ſo vieler Wahrheit ſchildern als er; daß wenige das quid deceat, quid non? und das reddere personae convenientia cuique beſſer verſtanden und ausgeübt haben; daß wenige Werke des Geiſtes in der Welt ſeien, in welchen ſo viel geſunde Vernunft und gutes Herz, ſo viel Humanität, ſo viel tugendhafte und edle Geſinnungen, ſo viel lehrreiche praktiſche Bemerkungen und ſelbſt ſo viele Modelle und Exemplaria morum vitaeque zu finden wären; mit einem Wort, ich dachte, Shakſpeare ſei um aller dieſer Urſachen willen ein eben ſo nützlicher als angenehmer Schriftſteller ꝛc."

Schon dieſe Aeußerungen Wielands würden hinreichen, um zu beweiſen, daß er Shakſpeare in allen andern Beziehungen eher Gerechtigkeit widerfahren ließ als in ſeinem eigentlichen dichteriſchen Charakter. Denn alles, was er an ihm rühmt, betrifft Eigenſchaften, die er auch, ohne Dichter im vollen Sinne zu ſein, beſitzen könnte; alles, was er ſchon hier, noch viel mehr aber, wie wir bald ſehen werden, anderwärts an ihm vermißt oder ausſetzt, entzieht ihm ſo viel von den Eigenſchaften, die den Dichter machen, daß, hätte Wieland Recht, Shakſpeare wenigſtens kein poetiſcher Künſtler vom erſten Range ſein könnte. Allein Wieland war auch noch ſehr weit davon entfernt, die Kunſtform des ſhakſpeare'ſchen Drama's nur einigermaßen begreifen und würdigen zu können: er war dazu noch viel zu ſehr in den Anſichten der franzöſiſchen Dramaturgie befangen; ſein äſthetiſches Urtheil war weder gebildet genug, noch griff es tief genug, um das poetiſche Genie Shakſpeare's nach ſeiner Größe abmeſſen, in der von ihm geſchaffenen Form des neuern Drama's eine gleiche, wenn auch andere Kunſtvollendung finden zu können, wie in der Form des griechiſchen Drama's. Wer daran noch zweifeln dürfte, wird ſeine Zweifel aufgeben müſſen, wenn er das Merkwürdigſte, aber auch Lächerlichſte lieſt, was ſich in Wielands Ueberſetzung vorfindet: ich meine ſeine hier und da unter den Text geſetzten Anmerkungen und die Urtheile, die er häufig einſtreut, wo er, anſtatt zu überſetzen, bloß auszugsweiſe den Inhalt einer Scene oder auch eines ganzen Actes angibt. Hier fühlt man ſich öfter verſucht zu glauben, Gottſched

habe ihm die Worte dictiert[46]). Nur einige zur Probe, und zwar zunächst von denen, welche die äußere Form und die Sprache in Shakspeare's Dichtungen betreffen.

Die Stellen, worin Shakspeare Reimverse gebraucht hat, gehören, wie Wieland meint, immer zu den mißlungensten. „Wenn in dieser Rede", heißt es in einer Anmerkung zum „Timon von Athen"[47]), wenig Sinn und Zusammenhang ist, so muß man wissen, daß sie im Original in Reimen geschrieben ist, wie viele andre in diesem Stücke. Die Reime scheinen dem Shakspear viel zu schaffen gemacht zu haben; sein freier und feuriger Geist geht darin, wie ein Läufer in Courier-Stiefeln." Oder zu Richard II. bei den Worten Mowbray's an den König: — my fair name, (Despite of death, that lives upon my grave), die ganz falsch übersetzt sind[48]): „Die Reime, womit dieses Stück hie und da verbrämt ist, sind nach Pope's Anmerkung meist außerordentlich schlecht, so schlecht, daß dieser scharfsinnige Criticus vermuthet, sie seien von einer fremden Hand. Dieser jämmerliche Einfall, der in Klammern eingeschlossen ist, und alle andern von dieser Art durch dieses ganze Stück, sind dergleichen Reime, an die der Uebersetzer sich dann auch nicht gebunden halten wird." Und so wird denn auch zu „Romeo und Julie" bemerkt[49]): „Es ist ein Unglück für dieses Stück, welches sonst so viele Schönheiten hat, daß ein großer Theil davon in Reimen geschrieben ist. Niemals hat sich ein poetischer (so!) Genie in diesen Fesseln weniger zu helfen gewußt als Shakspeare; seine gereimten Verse sind meistens hart, gezwungen und dunkel; der Reim macht ihn immer etwas anders sagen, als er will, oder nöthigt ihn doch, seine Ideen übel auszudrücken. — Sein Genie

46) Freilich wird man sich weniger darüber verwundern, sobald man Goethe's Bearbeitung von „Romeo u. Julie" kennen gelernt und dazu seinen ein halbes Jahrhundert nach Wielands Uebersetzung verfaßten Aufsatz, „Shakspeare und kein Ende", von Anfang bis zum Schlusse gelesen hat. Denn so viel Schönes und Treffendes dieser Aufsatz enthält, so ist doch die den Mercutio und die Amme in Romeo und Julie betreffende Stelle um nichts besser als eine von den Anmerkungen Wielands, die ein Hauptanlaß zu der Farce aus Goethe's Jugendzeit, „Götter, Helden und Wieland" waren. — 47) Bd. 3, S. 198. — 48) Bd. 5, S. 15. — 49) Bd. 7, S. 17 f.

war zu feurig und ungeſtüm, und er nahm ſich zu wenig Zeit und Mühe, ſeine Verſe auszuarbeiten; das iſt die wahre Urſache, warum ihn der Reim ſo ſehr verſtellt und ſeinen Ueberſetzer ſo oft zur Verzweiflung bringt." Zu einer andern Stelle[50]): „Shakſpeare mußte einen Reim auf den vorhergehenden Vers haben, und es iſt kein Unſinn, keine Unanſtändigkeit, die er ſich nicht erlauben ſollte, um ſich nicht lang auf einen Reim beſinnen zu dürfen." Ueber des Dichters Art, ſeine Gedanken zu geſtalten, zu verknüpfen und einzukleiden, läßt ſich Wieland u. a. aus zu „König Lear"[51]): „Dieſes nonſenſicaliſche Gewäſche (Edmunds Worte unmittelbar vor dem Zweikampf mit Edgar) hat man beinahe ſo verworren, als es im Original iſt, zu einer Probe ſtehen laſſen wollen von einer dem Shakſpeare ſehr gewöhnlichen Untugend, ſeine Gedanken nur halb auszudrücken, übel paſſende Metaphern durch einander zu werfen und ſich von allen Regeln der Grammatik zu diſpenſieren." Zu „König Johann"[52]): „Dieſes Ungeheuer von einer aller Sprach- und Vernunftlehre trotz bietenden Rede (der Conſtantia im 2. Act: I have but this to say, — etc.) hat man, da ihr ohnehin nicht zu helfen iſt, von Wort zu Wort geben wollen, wie ſie der Autor gibt: deutſchen Unſinn für engliſchen Unſinn." Zu der unvergleichlich ſchönen, England verherrlichenden Prophetenrede des alten Gaunt kurz vor ſeinem Tode[53]): „Was für eine Rede in dem Munde eines alten ſterbenden Prinzen, der ſich über Engbrüſtigkeit und kurzen Athem beklagt! Indeſſen war dieſes ſchülerhafte rhetoriſche Gewäſche, dieſe auf einander gehäuften, übel zuſammenpaſſenden Metaphern und dieſe abmattenden Tautologien die allgemeine Mode in unſers Autors Zeit." — Wie Wieland über Shakſpeare's Witz und Humor urtheilt, wird ſchon aus Folgendem erſichtlich ſein. Die Scene in dem erſten Theil von „Heinrich IV.", wo Falſtaff und Prinz Heinrich abwechſelnd den König ſpielen, iſt nur zum Theil überſetzt, mit der Bemerkung[54]): „Dieſe unvollkommene Probe — denn

50) Bd. 7, S. 103. — 51) Bd. 1, S. 320. — 52) Bd. 3, S. 346. — 53) Bd. 5, S. 43. — 54) Bd. 5, S. 216 f.

man hat dennoch einige Blümchen auslaſſen müſſen — wird den Leſer vermuthlich geneigt machen, dem Ueberſetzer in Abſicht der falſtaffiſchen Scenen Vollmacht zu geben, darüber nach eignem Belieben zu ſchalten. Man muß ein Engländer ſein, dieſe Scenen von Engländern ſpielen ſehen und eine gute Portion Punſch dazu im Kopfe haben, um den Geſchmack daran zu finden, den Shakſpeare's Landsleute größtentheils noch heutiges Tages an dieſen Gemählden des unterſten Grades von pöbelhafter Ausgelaſſenheit des Humors und der Sitten finden ſollen." Bei der Scene im Anfang des zweiten Theils von „Heinrich IV.", in welcher Falſtaff das Zwiegeſpräch mit dem Lord Oberrichter hat, iſt erinnert[55]): „Die falſtaffiſchen Scenen machen einen großen Theil dieſer gegenwärtigen Haupt- und Staatsaction aus, ob ſie gleich als bloße Zwiſchenſpiele, die dem Pöbel für ſeine ſechs Pfenninge was zu lachen geben ſollen, mit dem Stück ſelbſt keinen nothwendigen Zuſammenhang haben. Wir werden fortfahren, uns damit die nämliche Freiheit zu nehmen, wie in dem vorigen Stücke; und wir ſind deſto mehr hiezu genöthigt, da der Humor und das Lächerliche, ſo darin herrſcht, größtentheils in ſehr pöbelhaften Schwänken, Zoten, Wortſpielen und einer ekelhaften Art von falſchem und ſchmutzigem Witz beſteht, und wir vermuthlich keine Leſer von derjenigen Claſſe haben werden, zu der die Zuſchauer gehörten, die man damit beluſtigen wollte." Daher übergeht Wieland auch, wie uns eine andere Anmerkung belehrt[56]), in der Recrutenmuſterung „den Aufruf des Franz Schwächlich und des Peter Bullenkalb, nebſt anderm froſtigen und zum Theil völlig unüberſetzlichen Zeug, ſo in dieſer Scene vorkomme, ſo ſehr Herr Schallow auch die witzigen Einfälle bewundere, welche Falſtaff aus Gelegenheit der Namen und Profeſſionen dieſer Recruten habe." — Aber „alle Fehler entweder eines ungereinigten Geſchmacks oder einer übertriebenen Gefälligkeit gegen den verdorbenen Geſchmack ſeiner Zeit", die Shakſpeare vorzuwerfen ſeien, „herrſchen", nach des Ueberſetzers Dafürhalten, „vielleicht in keinem Stück auf eine

55) Bd. 5, S. 304. — 56) Bd. 5, S. 343.

beleidigendere Art als im „Kaufmann von Venedig“ [57]). Die häufigen und rührenden Schönheiten deſſelben alle Augenblicke durch ungereimte Abfälle, aufgedunſene Figuren, froſtige Antitheſen, Wortſpiele und alle nur mögliche Fehler des Ausdrucks entſtellt zu ſehen, ſei ſo widrig, daß der Ueberſetzer ſich nicht habe enthalten können, an vielen Orten ſich lieber dem Vorwurf, der den franzöſiſchen Ueberſetzern gemacht zu werden pflege, auszuſetzen, als durch eine allzu ſchüchterne Treue dem Shakſpeare zu ſchaden und den Leſer ungeduldig zu machen. — Was endlich die Anlage der Stücke und beſonders die Entwickelung der dramatiſchen Handlung betrifft, ſo ſoll Shakſpeare darin nichts weniger als glücklich geweſen ſein. So beginnt eine Anmerkung zu „den beiden Veroneſern“ [58]): „Man hat es ſchon lange ſehen können, daß die Entwickelung gar nicht das iſt, worin ſich der Genie unſers Autors zu ſeinem Vortheil zeigt, aber eine armſeligere läßt ſich nicht erdenken, als dieſe hier.“ Und indem er, anſtatt den letzten Act von „Was ihr wollt“ zu überſetzen, uns bloß den Inhalt jeder Scene deſſelben kurz angibt, will Wieland dieſes Verfahren mit der Erklärung rechtfertigen [59]): „Dieſer ganze letzte Aufzug enthält nichts mehr als eine Entwickelung, welche leicht vorauszuſehen iſt. Man weiß ſchon, daß die Anlegung des Plans und die Entwickelung des Knotens diejenigen Theile nicht ſind, worin unſer Autor vortrefflich iſt. Hier ſcheint er, wie es ihm mehrmal in den fünften Aufzügen begegnet, begieriger geweſen zu ſein, ſein Stück fertig zu machen, als von den Situationen, worein er ſeine Perſonen geſetzt hat, Vortheil zu ziehen.“

Nach dieſen Proben wird es uns nicht Wunder nehmen, wenn ein junger Mann, wie H. W. von Gerſtenberg, der von Enthuſiasmus für Shakſpeare glühte, Wielands Ueberſetzung und beſonders die Anmerkungen dazu aufs heftigſte angriff und ſich bemühte, den engliſchen Dichter bei dem deutſchen Publicum in ein vortheilhafteres Licht zu ſtellen. Dieß geſchah 1766 in den „Briefen über Merkwürdigkeiten der Litteratur,“

57) Bd. 3, S. 7. — 58) Bd. 6, S. 425. — 59) Bd. 7, S. 488.

oder, wie diese Zeitschrift gewöhnlich genannt wird, in den Schleswiger Litteraturbriefen. Im 14. bis 16. Briefe, die nur von Shakspeare handeln[60]), sind manche vortreffliche Bemerkungen über den Dichter; allein Gerstenberg hat es darin versehen, daß er in verschiedenen Behauptungen

---

60) Ihr Inhalt ist späterhin auch unter der Ueberschrift „Etwas über Shakspeare" in den dritten Theil von Gerstenbergs „vermischten Schriften", Altona 1815. 16. aufgenommen worden, aber mit verschiedenen Auslassungen, namentlich der polemischen Stellen gegen Wieland. In welchem Ton diese gehalten sind, wird man schon aus Folgendem entnehmen können. In Wielands Uebersetzung sei die Grazie in ein plumpes Austermensch verwandelt worden. „Allerdings war Shakspear, auf den die stolzeste europäische Nation mit so vieler Eifersucht stolz ist, wohl werth, den Deutschen bekannter zu werden. Auf der Welt hätte sich kein bequemerer Zeitpunkt dazu finden können, als jetzt, da sein Name in allen Zeitungsläden, wie der Mondschein in einem Dickicht, figuriert, und auf der Welt — hätte sich kein so wunderbarer Hodeget für ihn finden können, als Hr. Wieland, — der nun einmal von seiner langen apathetischen Promenade hinter dem Gebirge Jura zum Vorschein kommt und sich bald durch die unschuldigen Vergnügungen der Mythologie, bald durch die humorvolle Gesellschaft des Britten, den man für unübersetzlich gehalten, und so weiter, für die Strenge der vorigen Zeiten schadlos zu halten sucht. Zwar ist die Gewohnheit ein eigenes Ding. Wer durch eine vielsährige Uebung, die Muskeln und Lineamente des Antlitzes in ihrer Lage zu erhalten, die Augen mit bedachtsamer Entzückung auf eine Panthea, die nicht ist, noch sein wird, noch war, zu richten, die Ohren zu den klangvollen Hymnen des empyräischen Geisterreichs empor zu heben, plötzlich durchbrechen und ein Gelächter erzwingen soll: der mag sich freilich wohl die Seiten lange genug kitzeln und eine saure Miene über die andere machen, wenn ihm die fremde Unternehmung so mäßig gelingen will. Aber husch! was entschlüpft dir, Feder? Ich wollte mich — über die Seltsamkeit der Erscheinung wundern und stoße auf die Quelle, woraus unter den blumenreichen notis variorum seine Klagen in den curis et castigationibus propriis herfließen, murmelnde Klagen über Zweideutigkeiten, die ihm statt des Lachens ein starkes Kopfschütteln und mannigfaltige Achselverzuckungen erregen. Und — wer könnte auch über Zweideutigkeiten in Worten lachen, wenn Zweideutigkeiten in Werken eine so ernsthafte Bedeutung haben"? — Auch Herder war sehr unzufrieden mit Wielands Uebersetzung, namentlich mit der von „Romeo u. Julie." Im Herbst 1770 schrieb er von Straßburg aus an seine Braut (Herders Lebensbild ꝛc. 3, 1, S. 228): „Unter allen shakspeare'schen Stücken ist Wielanden keins so verunglückt als „Romeo u. Julie." Der Grund ist vielleicht der, daß Wieland selbst nie eine Romeo-Liebe gefühlt hat, sondern sich nur immer mit seinen Sympathien und Pantheen und Seraphims den Kopf voll *gewehet*, statt das Herz je menschlich erwärmt hat: und so sind ihm die schönsten Augenwinke, in denen die Liebe mehr als durch Worte redet, eine ganz unbekannte Sache gewesen. Dazu hat Sh. in diesem Stück viel Reime, auf die W. in den Noten, wie ein Esel, schimpft, die freilich einem Uebersetzer auch den Kopf und die Feder toll machen können; die aber im Original so sehr zur wahren Romanzensprache der Liebe gehören, als sie dem Fühllosen freilich närrisch vorkommen können." — Vgl. auch den Brief von Merck, ebenda S. 229 ff. (auch in K. Wagners Ausg. der Briefe von Merck ꝛc. 1835. S. 12 ff.).

viel zu weit gieng, vorzüglich in dem Urtheil über die Poetik des Aristoteles. Er nimmt zuerſt den engliſchen Dichter gegen den Vorwurf in Schutz, daß er die dramatiſchen Einheiten nicht beobachtet habe, die damals noch immer canoniſche Geltung bei uns hatten; er will ſodann von der herkömmlichen Claſſification dramatiſcher Werke nichts wiſſen: Shakſpeare's Stücke ſeien, man möge ſie nennen, wie man wolle, lebende Gemählde der ſittlichen Natur von der unnachahmlichen Hand eines Raphael. Er hebt als das Bewundernswürdigſte an dem Dichter hervor, daß jede einzelne Fähigkeit des menſchlichen Geiſtes, die ſchon insbeſondere Genie des Dichters heißen könne, bei ihm mit allen übrigen in gleichem Grade vermiſcht und in ein großes Ganze zuſammengewachſen ſei. Shakſpeare habe alles — den bilderreichen Geiſt der Natur in Ruhe und der Natur in Bewegung, den lyriſchen Geiſt der Oper, den Geiſt der komiſchen Situation, ſogar den Geiſt der Groteske — und das Sonderbarſte ſei, daß niemand ſagen könne, dieſen habe er mehr, und jenen habe er weniger. Endlich wird der Shakſpeare'n zum Vorwurf gemachte fehlerhafte Geſchmack in Betracht gezogen: ſeine Vernachläſſigung des Coſtumes, der Zeiten und Nationalitäten will Gerſtenberg nicht rechtfertigen; deſto mehr aber hat er zu Gunſten ſeiner Sprache und Schreibart zu ſagen, worin Wieland ja auch ſo viel Geſchmackloſes, Schwülſtiges und Unnatürliches gefunden hatte.

Gerſtenberg hatte wegen der Mängel und Schwächen der wielandiſchen Arbeit das Verdienſtliche an derſelben ganz verkannt; Leſſing läugnete jene nicht ab, vertrat aber auch, was Wieland mit ſeiner Ueberſetzung Gutes geleiſtet hatte: ihm ſchien, und mit Recht, dadurch ſchon viel gewonnen, daß ſo viele Stücke von Shakſpeare in jener Ueberſetzung den Deutſchen näher gerückt waren; er ſah damit einen Wunſch, den er bereits im 17. Litteraturbriefe hatte laut werden laſſen, wenigſtens zum Theil erfüllt. So ſprach er ſich denn in der Dramaturgie bei weitem mehr lobend als tadelnd über Wielands Shakſpeare aus[61]).

61) Sämmtl. Schriften 7, S. 68 f. „Aber iſt es denn immer Shakſpeare, werden einige meiner Leſer fragen, immer Shakſpeare, der alles beſſer verſtanden hat als die

Im siebzehnten Litteraturbriefe waren schon zum großen Theil die Grundideen der „Dramaturgie“, die vom 1. Mai 1767 in Hamburg als Zeitschrift erschien, ausgesprochen. Allein dort hatte Lessing nur mehr durch einzelne Winke angedeutet, was er erst hier durch die ausführliche Entwickelung jener Grundideen und durch die allseitige Beleuchtung schon früher hervorgehobener Punkte aufs schlagendste darthat: daß die deutschen Dramatiker, besonders in der tragischen Gattung, von den Führern, denen sie so lange vertraut hatten, irre geleitet worden wären, und daß wir nie eine wahre Tragödie erhalten würden, wenn unsere Dichter fortführen, ihre Muster, wie zeither, bei den Franzosen zu suchen, und bei dem Glauben an die Untrüglichkeit ihrer Lehrsätze über die dramatische Kunst verharrten. Wie in jenem Litteraturbriefe wurde auch in der Dramaturgie den Franzosen Shakspeare als der Dichter der Neuzeit gegenübergestellt, der mit Sophokles und Euripides von den Deutschen studiert werden müßte, wenn sie die rechte Einsicht in das Wesen der tragischen Kunst gewinnen und auch zu einem gründlichen Verständniß der von den Franzosen entstellten aristotelischen Lehre von der Tragödie gelangen wollten. Besonders waren es unter den französischen Tragikern Corneille und Voltaire, mit denen es Lessing in der Dramaturgie zu thun hatte. Der letztere hatte in der schnödesten und übermüthigsten Weise Shakspeare herabgesetzt: dieß war schon für Lessing Anlaß genug,

---

Franzosen? Das ärgert uns; wir können ihn ja nicht lesen. — Ich ergreife diese Gelegenheit, das Publicum an etwas zu erinnern, das es vorsetzlich vergessen zu wollen scheinet. Wir haben eine Uebersetzung des Shakspeare. Sie ist noch kaum fertig geworden, und niemand bekümmert sich schon mehr darum. Die Kunstrichter haben viel Böses davon gesagt. Ich hätte große Lust, sehr viel Gutes davon zu sagen. Nicht um diesen gelehrten Männern zu widersprechen; nicht, um die Fehler zu vertheidigen, die sie darin bemerkt haben: sondern, weil ich glaube, daß man von diesen Fehlern kein solches Aufheben hätte machen sollen. Das Unternehmen war schwer; ein jeder anderer, als Hr. Wieland, würde in der Eil noch öfter verstoßen und aus Unwissenheit oder Bequemlichkeit noch mehr überhüpft haben; aber was er gut gemacht hat, wird schwerlich jemand besser machen. So wie er uns den Shakspeare geliefert hat, ist es noch immer ein Buch, das man unter uns nicht genug empfehlen kann. Wir haben an den Schönheiten, die es uns liefert, noch lange zu lernen, ehe uns die Flecken, mit welchen es sie liefert, so beleidigen, daß wir nothwendig eine bessere Uebersetzung haben müßten.“

dem Franzoſen überall den Engländer entgegenzuſtellen und zu zeigen, wie wenig berechtigt jener geweſen, über dieſen ſo keck abzuſprechen. Voltaire, ſagt Leſſing[62]), wäre durch ſeine eigenen Trauerſpiele in der Meinung beſtärkt worden, daß die tragiſchen Dichter ſeiner Nation die alten Griechen in vielen Stücken weit überträfen. Derſelbe ſei kühn genug geweſen, in ſeiner „Semiramis" ein Geſpenſt auftreten zu laſſen; aber dieſes Geſpenſt, das der Dichter mit ganz eigenen Gründen zu rechtfertigen geſucht, was ſei es anders als eine poetiſche Maſchine, die nur des Knotens wegen da ſei und uns für ſich ſelbſt auch nicht im geringſten intereſſiere. Shakſpeare dagegen habe es verſtanden, wie Geſpenſter in ein Drama eingeführt werden können, und Shakſpeare faſt einzig und allein. „Vor ſeinem Geſpenſt im „Hamlet" richten ſich die Haare zu Berge, ſie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken; es kömmt wirklich aus jener Welt; ſo dünkt uns. Shakſpeare's Geſpenſt iſt eine wirklich handelnde Perſon, an deſſen Schickſal wir Antheil nehmen; es erweckt Schauder, aber auch Mitleid." — Die Liebe ſelbſt, ſage ein Kunſtrichter artig genug, habe Voltaire die Zaire dictiert: richtiger, bemerkt Leſſing[63]), hätte er geſagt: die Galanterie. Voltaire verſtehe, ſo zu ſagen, den Kanzleiſtil der Liebe vortrefflich; aber der beſte Kanzeliſt wiſſe von den Geheimniſſen der Regierung nicht immer das Meiſte. Leſſing kennt nur eine Tragödie, an der die Liebe ſelbſt arbeiten helfen, das ſei „Romeo und Julie." Und ſtelle man den eiferſüchtigen Orosman in der Zaire dem eiferſüchtigen Othello gegenüber, ſo ſpiele jener gegen dieſen eine ſehr kahle Figur. Es ſei von einem Engländer in Betreff der Zaire und des Othello geſagt worden, Voltaire habe ſich des Brandes bemächtigt, der den tragiſchen Scheiterhaufen des Shakſpeare in Gluth geſetzt; eher könnte man ſagen: eines Brandes aus dieſem flammenden Scheiterhaufen, und noch dazu eines, der mehr dampfe, als leuchte und wärme. — Eine andere Gelegenheit, Shakſpeare zu charakteriſieren und dabei den deutſchen Dichtern das Verſtänd-

62) 7, S. 47 ff. — 63) 7, S. 67 f.

niß zu eröffnen, wie sie seine Werke benutzen müßten, und was sie daraus lernen könnten, bot sich Lessingen bei der Beurtheilung von Chr. Fel. Weiße's „Richard III." Weiße hatte versichert, an Shakspeare kein Plagium begangen zu haben, obgleich dies vielleicht ein Verdienst gewesen wäre. „Vorausgesetzt", bemerkt dazu Lessing[64]), „daß man ein Plagium an ihm begehen kann. Aber was man von dem Homer gesagt hat, es lasse sich dem Herkules eher seine Keule als ihm ein Vers abringen, das läßt sich vollkommen auch von Shakspeare sagen. Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedrückt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: ich bin Shakspeare's! Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihr (so!) zu stellen! Shakspeare will studiert, nicht geplündert sein. Haben wir Genie, so muß uns Shakspeare das sein, was dem Landschaftsmahler die Camera obscura ist: er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf Eine Fläche projectiert; aber er borge nichts daraus." Weiße hätte auch aus dem englischen Richard III. nicht eine einzige Tirade so brauchen können, wie sie dort sei. „Alle, auch die kleinsten Theile beim Shakspeare, sind nach den großen Maaßen des historischen Schauspiels zugeschnitten, und dieses verhält sich zu der Tragödie französischen Geschmacks (in welchem Weiße's Trauerspiel gedichtet war) ungefähr wie ein weitläuftiges Frescogemählde gegen ein Miniaturbildchen für einen Ring. — Aus einzelnen Gedanken beim Shakspeare würden ganze Scenen, und aus einzelnen Scenen ganze Aufzüge werden müssen. Denn wenn man den Aermel aus dem Kleide eines Riesen für einen Zwerg recht nutzen will, so muß man ihm nicht wieder einen Aermel, sondern einen ganzen Rock daraus machen." —

Die Dramaturgie war noch nicht zum Abschluß gebracht, als zwei Dichter mit Tragödien hervortraten, von denen die eine den Stoff von Shakspeare's „Romeo und Julie" in vermeintlich verbesserter Gestalt auf die deutsche Bühne bringen sollte, die andere, unter dem unmittelbaren

64) 7, S. 329 f.

Einfluß der Begeisterung für Shakspeare entstanden, der erste Versuch war, unsere tragische Poesie in ein näheres Verhältniß zu der ältern englischen Bühnendichtung zu bringen. Das eine dieser Stücke war Weiße's „Romeo und Julie", ein bürgerliches Trauerspiel, das andere Gerstenbergs „Ugolino", beide im J. 1768 zuerst gedruckt. Beide haben hier nur insofern ein Interesse für uns, als mit ihnen der so lange bloß auf dem Gebiete der Theorie und der ästhetischen Kritik sich äußernde Einfluß Shakspeare's auf unsere schöne Litteratur nun auch auf dem Felde der dramatischen Production in doppelter Art eingeleitet ward, indem der eine Dichter darauf ausgegangen war, Shakspeare bei der Bearbeitung eines seiner Stücke in der Gestaltung der Fabel und in dem Formellen, wenn nicht überhaupt, doch in manchen Stücken zu übertreffen[65]), der andere, ohne sich mit dem Engländer im Gegenstande selbst zu berühren, ihm in dem Charakter und in der innern Form seines Werkes so viel wie möglich nahe zu kommen gesucht hatte. Entsprach auch dem, was sich Weiße zugetraut, seine Leistung nicht im allerentferntesten, und hatte auch Gerstenberg den rechten Weg und die rechten Mittel zur Erreichung sei-

65) Dieß zeigt Weiße's Vorwort. „Ungeachtet der unendlichen Schönheiten", heißt es darin, „von denen „Romeo und Juliet" voll ist, war dieses Stück doch niemals Shakspeare's Triumph. Er hatte, wie im Shakspeare illustrated weitläuftig dargethan wird, seine Fabel nicht aus obenangezeigten Originalen (Girolamo Corte, Geschichte von Verona, Bandello und Luigi da Porto), sondern aus einer höchst elenden französischen Uebersetzung, oder, welches noch wahrscheinlicher ist, aus einer englischen Uebersetzung jener französischen genommen. Verschiedene der schönsten Situationen sind daselbst ausgelassen, andere sehr unschickliche hinzugedichtet, und die Hauptkatastrophe von Juliens Erwachung, da Romeo noch lebt, findet sich daselbst eben so wenig: Shakspeare hat sie also auch nicht genützt: im Gegentheil hat er sein Stück mit vielen trivialen, überflüssigen und zur Handlung unnöthigen Dingen überladen: der Witz fließt in manchen Stellen so über, daß er ins Kindische fällt. Die häufigen Reime, die er dazwischen mengt, schwächen die Wahrscheinlichkeit der natürlichen Unterredung, die im dramatischen Dialog so unentbehrlich ist, hauptsächlich wo die Scene und Handlung aus dem häuslichen Leben genommen sind; endlich ist es, wie Garrick davon sagt, so voll Iingle und Quibble gepfropft, daß man in neuern Zeiten es selbst nicht auf dem englischen Theater ohne große und wichtige Veränderungen vorzustellen gewagt hat. Ungeachtet dieser letztern würde doch eine bloße Uebersetzung auf unserer deutschen Bühne schwerlich gelungen sein. Der deutsche Verfasser hat also ein ganz neues Stück daraus zu machen versucht und den Bandello und Luigi da Porto darinnen zu Führern genommen."

ner Absicht so gut wie ganz verfehlt, so trat nun doch bald der Zeitpunkt ein, wo der Geist der shakspeare'schen Dichtungen in der That belebend und kräftigend auf unser Drama einwirken sollte. Denn schon vier Jahre nach dem Erscheinen jener beiden Stücke erhielten wir von Lessing die „Emilia Galotti", das erste deutsche Werk in der tragischen Gattung von einem wirklichen Kunstwerth, worin der Einfluß Shakspeare's auf den Dichter unverkennbar war, wenn dieser sich auch die volle Selbständigkeit des dramatischen Künstlers gewahrt hatte.

Im Jahr 1768 ließ auch schon Herder seine ersten bedeutenden Worte über Shakspeare hören. Den Anlaß dazu gab ihm der drei Jahre früher erschienene zweite Theil der „Briefe zur Bildung des Geschmacks" von J. J. Dusch, den er in der „allgemeinen deutschen Bibliothek" beurtheilte[66]). „Wie muß", hieß es hier, „Herr Dusch den Shakspeare kennen? Als einen, über dessen Erfindungsgeist, Einbildungskraft, Genie noch müßte gestritten werden? Als einen, der keine Fabel, sondern nur Verzierungen erfinden konnte? Als einen, der nicht durch den Geist der Erdichtung, sondern durch die Gabe groß ward, von den geringfügigen Anlässen, von den magersten und trockensten Wahrheiten Gelegenheit zu nehmen, um das os magna sonaturum hören zu lassen? Als einen, der vorzüglich durch das Colorit, das er seinem Plane gab, Poet ist? Als einen, der Lehrdichter retten kann? — So mag ihn Hr. Dusch kennen: so kenne ich ihn nicht. Bei mir ist er von alle diesem fast das Gegentheil: ein Genie, voll Einbildungskraft, das in den einzelnen Verzierungen nichts, im großen, wilden Bau der Fabel Alles ist; ein Genie, vor dem, wenn es den Begriff des Poeten bestimmen soll, alle Lehrdichter, alle witzigen Köpfe zittern müssen; ein poetisches Genie, wie ich nur einen Homer und einen Ossian kenne. Mannigfaltige und geschickte Verzierungen erfinden, bloß durch das Colorit groß zu sein, diesen Vorzug überläßt er den Künstlern, die nicht zu bauen, sondern

66) Bd. 7, 2, S. 141 ff.; wieder abgedr. in Herders Lebensbild ꝛc. 1. Bd., 3. Abth., 2. Hälfte, S. 57 ff.

nur bei einem fremden Gebäude Farben und Schnörkel anzubringen wissen. Die Gabe, von den gemeinsten Vorfällen des Lebens und geringfügigen Anlässen Gelegenheit zu nehmen, um das os sonaturum hören zu lassen, überläßt er den witzigen Köpfen; sie ist nicht sein Hauptvorzug, und wo er sie hat, habe er sie nicht. Nirgends ist, wie bekannt, Shakspeare mehr unter sich selbst, als wenn er bei den gemeinsten Vorfällen des Lebens, bei geringfügigen Anlässen sein os magna sonaturum hören läßt; und läßt er's sogar bei magern und trockenen Wahrheiten hören, will er Lehrdichter sein, so halten wir uns vor Bombast die Ohren zu. Shakspeare, als ein solcher gelesen, als ihn Dusch will gelesen haben: man sage doch, ob dies den Geschmack bilden kann? Man sage doch, ob Shakspeare sich je „in den Tempel des Geschmacks habe eindringen wollen", und ob der für Shakspeare entschlossenste Britte Duschen diese Worte nachsprechen wird"[67])?

Nur im Vorbeigehen will ich hier zweier zur Shakspeare-Litteratur gehöriger Schriften erwähnen, die in den Jahren 1769 und 1771 erschienen, und von denen die erstere ganz, die andere zum größten Theil aus dem Englischen übersetzt war: einer ausführlichen Lebensbeschreibung Shakspeare's im 8. Theile der von J. S. Semler herausgegebenen „Sammlung von merkwürdigen Lebensbeschreibungen ꝛc." und eines „Versuchs über Shakspeare's Genie und Schriften ꝛc." nebst zwei An-

67) Herder beschäftigte sich in dieser und der nächsten Zeit sehr viel mit Shakspeare; in dem Anmerk. 60 angeführten Briefe an seine Braut schrieb er (S. 239): „Wie sehr Shakspeare mein Steckenpferd ist, wird Ihnen Merck gesagt haben. Ich habe ihn nicht gelesen, sondern studiert, wie ich das Wort recht unterstreiche; jedes seiner Stücke ist eine ganze Philosophie über die Leidenschaft, von der es handelt." Gleichwohl fand er damals noch viel „Pöbelwitz" und „viel Verworrenes" bei ihm. Beides aber, meinte er, als er seiner Braut empfahl, statt Weiße's „Romeo und Julie" einmal Shakspeare's gleichnamiges Stück zu lesen, müßte sie dem Dichter schon verzeihen. Dagegen wären ihm die Stellen einzig, wo wahrer Charakter und wahre Leidenschaft spräche; nie wäre ein Stück der Liebe gemacht worden, wie dieses; und die wenigen Scenen, die von dieser Materie voll wären, verdienten es tausendfach, alle Zwischenscenen voll Schlägereien mitzulesen. Herders Lebensbild ꝛc. 3, 1, S. 216.

hängen von dem Ueberſetzer J. J. Eſchenburg[68]). Eben ſo wenig halte ich mich dabei auf, über die Lebensbeſchreibung Shakſpeare's im zweiten Theil von Chr. H. Schmids „Biographien der Dichter" (1770), über eine ebenfalls von Schmid herrührende Ueberſetzung oder vielmehr Bearbeitung des „Othello" (1769), über eine andere Bearbeitung deſſelben Stückes v. J. H. S. („das Schnupftuch, oder der Mohr von Venedig", 1770) und über einen „Cymbeline" von Sulzer (1772) etwas Näheres zu ſagen; denn was in dieſen Büchern über die Werke des Dichters vorgetragen war, förderte das Verſtändniß derſelben nach dem, was darüber bereits in Deutſchland geſagt worden, nur wenig, und die drei Bearbeitungen jener beiden Stücke waren völlig verunglückt. Dieſe Sachen haben alſo faſt nur inſofern eine litterar-hiſtoriſche Bedeutung für uns, als ſie Zeugniß von dem ſich um das Jahr 1770 raſch ſteigernden Intereſſe der Deutſchen an Shakſpeare ablegen[69]).

Nirgend aber war dieſes Intereſſe damals lebendiger, nirgend ſtieg es zu ſolchem Enthuſiasmus für den Dichter, als in den Jünglingskreiſen zu Göttingen und zu Straßburg, in deren poetiſchem Treiben ſich eine neue und glänzende Epoche unſerer ſchönen Litteratur vorbereitete. Wie ſehr Shakſpeare Bürgers und ſeiner Freunde Liebling und Muſter war, hat uns Althof in Bürgers Leben berichtet; wie jener andere Kreis, der ſich in Straßburg um Herder und Goethe verſammelt hatte, in ſeinen Dichtungen lebte und webte, bezeugt Goethe's Schilderung von ſeiner Straßburger Studienzeit in Dichtung und Wahrheit[70]). Der begeiſterten

---

68) Herder ſchrieb darüber an Merck (Briefe an und von Merck, 1838. S. 30 f.): „Der Verſuch — von dem die Engländer ſo viel Werks gemacht —, iſt ſo ſehr hinter meiner Erwartung, daß ichs für Leute von Gefühl nicht einmal nennen darf. Es müſſen die ſtumpfſten Köpfe und Renetten von Herzen ſein, für die ſo was nöthig iſt; es iſt für die Franzoſen geſchrieben, die es doch nicht leſen werden, und mir ſagt eine Scene von Shakſpeare mehr, als dieſer ganze Verſuch." — 69) Dachte man doch auch ſchon 1769 an die Möglichkeit, eine Bearbeitung des „Othello" auf die deutſche Bühne zu bringen, nachdem Weiße's „Romeo und Julie" ſo viel Glück darauf gemacht hatte. Vgl. die deutſche Biblioth. der ſchönen Wiſſenſchaften von Klotz, Bd. 3, S. 704. — 70) Vgl. dazu den Vortrag Goethe's zum Shakſpeare-Tage aus Goethe's Straßburger Zeit, den O. Jahn unter der Ueberſchrift „Goethe in Straßburg und Wetzlar" in der allgem.

Hingabe dieſer jungen Männer an den engliſchen Dichter verdankte Deutſchland zum nicht geringen Theil die beiden Werke, welche bei ihrem Erſcheinen im Jahr 1773 mehr als alles Andere, was ſich zu derſelben Zeit auf dem Gebiete unſerer ſchönen Litteratur hervorthat, den Eintritt eines neuen Zeitalters der deutſchen Poeſie verkündigten: die „Blätter von deutſcher Art und Kunſt“ und den „Götz von Berlichingen.“

In den von Herder, Goethe und Juſt. Möſer geſchriebenen „Blättern von deutſcher Art und Kunſt“ befand ſich von Herder auch ein Aufſatz über Shakſpeare: das Ausführlichſte und Umfaſſendſte, was bis dahin über den Dichter in Deutſchland geſagt worden war, und worauf ſich alsbald die neue Theorie des Drama's in der Sturm- und Drangperiode auferbaute[71]).

Herder wünſchte, wie er ſich gleich zu Anfang äußerte, daß es in dem kleinen Kreiſe, wo ſeine Blätter geleſen würden, niemand mehr in den Sinn käme, über, für und wider Shakſpeare zu ſchreiben, ihn weder zu entſchuldigen, noch zu verleumden, — aber zu erklären, zu fühlen, wie er iſt, zu nutzen und — wo möglich uns Deutſchen herzuſtellen. Er wünſchte, dazu durch dieſe Blätter etwas beitragen zu können. Er faßte — was einen außerordentlichen Fortſchritt in der Beurtheilung Shakſpeare's bezeichnete, — ſeinen Gegenſtand zuerſt unter dem geſchichtlichen Geſichtspunkte auf und konnte dabei ſchon in vielem auf leſſingſchen Sätzen fußen. „Man hat ſich gewöhnt,“ ſagt er, „an das nordiſche Drama immer den Maaßſtab der griechiſchen Kunſtregel zu legen; man hat aber in dem aus dem Alterthum ererbten Regelnvorrath nicht den Kern von der Schale zu ſondern verſtanden. In Griechenland entſtand das Drama, wie es im Norden nicht entſtehen konnte; dort war es, was es hier nicht iſt, nicht ſein kann. Sophokles'

Monatsſchrift für Wiſſ. u. Litt. 1854. Aprilſtück, S. 247 ff. hat abdrucken laſſen (auch aufgenommen in Goethe's Leben und Schriften von G. H. Lewes, überſetzt von J. Freſe, Bd. 1, S. 113 ff.)

71) Um die Mitte Juli 1771 hatte Herder an dieſem Aufſatz ſchon gearbeitet; er war aber noch nicht recht zufrieden damit; vgl. „Aus Herders Nachlaß ꝛc.“ Bd. 3, S. 81.

Drama und Shakſpeare's Drama ſind alſo zwei Dinge, die in gewiſſem Betracht kaum den Namen gemein haben. Aus dem Urſprung des griechiſchen Drama's erklären ſich gewiſſe Dinge, die man ſonſt, als todte Regeln angeſtaunt, erſchrecklich hat verkennen müſſen. Jene Simplicität der griechiſchen Fabel, jene Nüchternheit griechiſcher Sitten, jenes fort ausgehaltene Kothurnmäßige des Ausdrucks, Muſik, Bühne, Einheit des Orts und der Zeit — das alles lag ohne Kunſt und Zauberei ganz natürlich und weſentlich im Urſprunge der griechiſchen Tragödie; alles das war Schale, in der die Frucht wuchs. Was die Regeln der griechiſchen Tragiker alſo für uns Künſtliches zu haben ſcheinen, war keine Kunſt: es war Natur. Einheit der Handlung, Einheit des Orts, Einheit der Zeit — alles lag damals in der Natur, daß der Dichter mit all ſeiner Kunſt ohne ſie nichts konnte. Auch nahm die Kunſt der griechiſchen Dichter ganz den entgegengeſetzten Weg von dem, den man den neuern aus ihnen zuſchreit: ſie ſimplificierten nichts, ſondern ſie vervielfältigten: Aeſchylus den Chor, Sophokles den Aeſchylus. Die erſtaunliche Kunſt des letztern beſtand nicht darin, aus Vielem ein Eins zu machen, ſondern aus Einem ein ſchönes Vieles: er gab der Handlung Größe: — Aber wie alles in der Welt, ſo mußte ſich auch die Natur ändern, die eigentlich das griechiſche Drama ſchuf. Weltverfaſſung, Sitten, Stand der Republiken, Tradition der Heldenzeit, Glaube, ſelbſt Muſik, Ausdruck, Maaß der Illuſion wandelte: und natürlich ſchwand auch Stoff zu Fabeln, Gelegenheit zu der Bearbeitung, Anlaß zu dem Zwecke. Man konnte zwar das Uralte oder gar von andern Nationen ein Fremdes herbeiholen und nach der gegebenen Manier bekleiden; das that alles aber nicht die Wirkung; es wurde Puppe, Nachbild, Affe, Statue ohne Leben. Alles was Puppe des griechiſchen Theaters iſt, kann ohne Zweifel kaum vollkommener gedacht und gemacht werden, als es in Frankreich geworden. Aber das Trauerſpiel des Corneille, des Racine, des Voltaire iſt kein griechiſches Drama, kein Trauerſpiel des Sophokles. Mag es als Puppe ihm noch ſo gleich ſein, ihm fehlt Geiſt, Leben, Natur, Wahrheit — mithin alle Elemente der Rührung, —

mithin Zweck und Erreichung des Zwecks. Und dann, was über den Werth und Unwerth entscheidet — ist die französische Tragödie, eine Copierung fremder Zeiten, Sitten und Handlungen in Halbwahrheit, mit dem Zweck, sie der zweistündigen Vorstellung auf einem Brettergerüste fähig und ähnlich zu machen, wohl einer Nachbildung gleich zu schätzen oder gar vorzuziehen, die, wie die griechische, in gewissem Betracht die höchste Nationalnatur war? einer Landesanstalt, wo in jedem kleinen Umstande Wirkung, höchste, schwerste Bildung lag? — Vorausgesetzt nun, ein Volk hätte Lust, statt nachzuäffen, sich selbst lieber sein Drama zu erfinden: wann? wo? unter welchen Umständen? woraus soll's das thun? Holt es sich dasselbe nicht aus Chor und Dithyramb her, liegt ihm nicht solche Simplicität von Facten der Geschichte, Tradition, häuslichen und Staats- und Religionsbeziehungen vor, wie den Griechen: — natürlich kann's dann von alle dem nichts haben. Es wird sich, wo möglich, sein Drama nach seiner Geschichte, nach Zeitgeist, Sitten, Meinungen, Sprache, Nationalvorurtheilen, Traditionen und Liebhabereien, wenn auch aus Fastnachts- und Marionettenspiel, erfinden, und das Erfundene wird Drama sein, wenn es bei diesem Volke dramatischen Zweck erreicht. — Wir sind bei den Engländern und ihrem großen Shakspeare.

Shakspeare fand vor sich und um sich nichts weniger als Simplicität von Vaterlandssitten, Thaten, Neigungen und Geschichtstraditionen; sein Genie aber rief aus dem entgegengesetztesten Stoff und in der verschiedensten Bearbeitung dieselbe Wirkung hervor, wie die griechischen Tragiker: Furcht und Mitleid, und beide in einem Grade, wie jener erste Stoff und jene Bearbeitung es kaum vormals hervorzubringen vermocht. Er fand keinen Chor vor sich, aber wohl Staats- und Marionettenspiele, und er bildete aus diesem so schlechten Lehm das herrliche Geschöpf, das da vor uns steht und lebt. Er fand keinen so einfachen Volks- und Vaterlandscharakter, sondern ein Vielfaches von Ständen, Lebensarten, Gesinnungen, Völkern und Spracharten; er dichtete also Stände und Menschen, Völker und Spracharten, König und Narren,

Narren und König zu dem herrlichen Ganzen. Er fand keinen so einfachen Geist der Geschichte, der Fabel, der Handlung: er nahm Geschichte, wie er sie fand, und setzte mit Schöpfergeist das verschiedenartigste Zeug zu einem Wunderganzen zusammen, was wir, wenn nicht Handlung im griechischen Verstande, so Action im Sinne der mittlern, oder in der Sprache der neuern Zeiten Begebenheit (événement), großes Ereigniß nennen wollen." — Aus dem Folgenden, worin Herder „als Ausleger und Rhapsodist" fortfahrend, Shakspeare mit Sophokles vergleicht und auf eine nähere, von der lebendigsten Auffassung zeugende und mit Begeisterung geschriebene Charakterisierung des englischen Dichters, mit besonderer Bezugnahme auf „König Lear", „Othello", „Macbeth" und „Hamlet" eingeht, mögen hier nur einige Hauptstellen herausgehoben werden. „Wenn Sophokles Griechen vorstellt und lehrt und rührt und bildet, so lehrt, rührt und bildet Shakspeare nordische Menschen. Mir ist, wenn ich ihn lese, Theater, Acteur, Coulisse verschwunden. Lauter einzelne im Sturm der Zeiten wehende Blätter aus dem Buch der Begebenheiten, der Vorsehung der Welt! — einzelne Gepräge der Völker, Stände, Seelen! die alle die verschiedenartigsten und abgetrenntest handelnden Maschinen, alle — was wir in der Hand des Weltschöpfers sind — unwissende, blinde Werkzeuge zum Ganzen eines theatralischen Bildes, einer Größe habenden Begebenheit, die nur der Dichter überschaut. Wer kann sich einen größern Dichter der nordischen Menschheit und in dem Zeitalter denken? Wie vor einem Meere von Begebenheit, wo Wogen in Wogen rauschen, so tritt vor seine Bühne. Die Auftritte der Natur rücken auf und ab; wirken in einander, so disparat sie scheinen; bringen sich hervor und zerstören sich, damit die Absicht des Schöpfers, der alle im Plane der Trunkenheit und Unordnung gesellet zu haben schien, erfüllt werde — dunkle kleine Symbole zum Sonnenriß einer Theodicee." — „Daß Zeit und Ort, wie Hülsen um den Kern, immer mitgehen, sollte nicht einmal erinnert werden dürfen; und doch ist hierüber eben das hellste Geschrei. Fand Shakspeare den Göttergriff, eine ganze Welt der disparatesten Auftritte zu einer Begebenheit zu

erfaſſen, natürlich gehörte es eben zur Wahrheit ſeiner Begebenheiten, auch Ort und Zeit jedesmal zu idealiſieren, daß ſie mit zur Täuſchung beitrügen. Iſt wohl jemand in der Welt zu einer Kleinigkeit ſeines Lebens Ort und Zeit gleichgültig? und ſind ſie's inſonderheit in den Dingen, wo die ganze Seele geregt, gebildet, umgebildet wird? in der Jugend, in Scenen der Leidenſchaft, in allen Handlungen aufs Leben! Iſt's da nicht eben Ort und Zeit und Fülle der äußern Umſtände, die der ganzen Geſchichte Haltung, Dauer, Exiſtenz geben muß, und wird ein Kind, ein Jüngling, ein Verliebter, ein Mann im Felde der Thaten ſich wohl einen Umſtand des Locals, des Wie? und Wo? und Wann? wegſchneiden laſſen, ohne daß die ganze Vorſtellung ſeiner Seele litte? Da iſt nun Shakſpeare der größte Meiſter, eben weil er nur und immer Diener der Natur iſt. Wenn er die Begebenheiten ſeines Drama dachte, im Kopf wälzte, wie wälzen ſich jedesmal Oerter und Zeiten ſo mit umher! Aus Scenen und Zeitläuften aller Welt findet ſich, wie durch ein Geſetz der Fatalität, eben die hieher, die dem Gefühl, der Handlung die kräftigſte, die idealſte iſt; wo die ſonderbarſten, kühnſten Umſtände am meiſten den Trug der Wahrheit unterſtützen, wo Zeit- und Ortwechſel, über die der Dichter ſchaltet, am lauteſten rufen: hier iſt kein Dichter! iſt Schöpfer! iſt Geſchichte der Welt! — Eben da iſt Shakſpeare Sophokles' Bruder, wo er ihm dem Anſchein nach ſo unähnlich iſt, um im Innern ganz wie er zu ſein. Da alle Täuſchung durch dies Urkundliche, Wahre, Schöpferiſche der Geſchichte erreicht wird, und ohne ſie nicht bloß nicht erreicht würde, ſondern kein Element mehr von Shakſpeare's Drama und dramatiſchem Geiſt bliebe: ſo ſieht man, die ganze Welt iſt zu dieſem großen Geiſte allein Körper; alle Auftritte der Natur an dieſem Körper Glieder, wie alle Charaktere und Denkarten zu dieſem Geiſte Züge — und das Ganze mag jener Rieſengott des Spinoza „Pan! Univerſum!" heißen. Sophokles blieb der Natur treu, da er eine Handlung eines Ortes und einer Zeit bearbeitete; Shakſpeare konnt' ihr allein treu bleiben, wenn er ſeine Weltbegebenheit und Menſchenſchickſal durch alle die Oerter und Zeiten wälzte, wo ſie — nun, wo

ſie geſchehen; und Gnade Gott dem kurzweiligen Franzoſen, der in Shakſpeare's fünften Aufzug käme, um da die Rührung in der Quinteſſenz herunter zu ſchlucken. Bei manchen franzöſiſchen Stücken mag dies wohl angehen, weil da alles nur für's Theater verſificiert und in Scenen ſchaugetragen wird; aber hier geht er eben ganz leer aus. Da iſt Weltbegebenheit ſchon vorbei: er ſieht nur die letzte, ſchlechteſte Folge, Menſchen wie Fliegen fallen; er geht hin und höhnt; Shakſpeare iſt ihm Aergerniß und ſein Drama die dümmſte Thorheit."

Sodann beſpricht Herder noch das Widerſinnige und Pedantiſche der franzöſiſchen Dramaturgie in Bezug auf die Beobachtung der Einheit des Ortes und der Zeit, berührt die Nothwendigkeit einer Unterſuchung: wie? auf welche Kunſt- und Schöpferweiſe Shakſpeare eine elende Romanze, Novelle und Fabelhiſtorie zu ſo lebendigen Ganzen habe umdichten können? was für Geſetze unſerer hiſtoriſchen, philoſophiſchen, dramatiſchen Kunſt in jedem ſeiner Schritte und Kunſtgriffe liege? kann darauf aber nicht näher eingehen, und gibt dafür nur einen Wink über die gewöhnlichen Claſſificationen ſeiner Stücke, womit er nicht einverſtanden iſt. Er ſchließt mit folgenden Worten:

„Trauriger und wichtiger (als die Erwägung der verkehrten Art, wie man Shakſpeare's Stücke zu claſſificieren pflegte) wird der Gedanke, daß auch dieſer große Schöpfer von Geſchichte und Weltſeele immer mehr veralte; daß da Worte und Sitten und Gattungen der Zeitalter, wie ein Herbſt von Blättern welken und abſinken, wir ſchon jetzt aus dieſen großen Trümmern der Ritternatur ſo weit heraus ſind, daß ſelbſt Garrick, der Wiedererwecker und Schutzengel auf ſeinem Grabe, ſo viel ändern, auslaſſen, verſtümmeln muß, und bald vielleicht, da ſich alles ſo ſehr verwiſcht und anderswohin neiget, auch ſein Drama der lebendigen Vorſtellung ganz unfähig werden und eine Trümmer von Koloſſus, von Pyramide ſein wird, die jeder anſtaunet und keiner begreift. Glücklich, daß ich noch im Ablaufe der Zeit lebte, wo ich ihn begreifen konnte, und wo du, mein Freund, der du dich bei dieſem Leſen erkenneſt und fühlſt, und den ich vor ſeinem heiligen Bilde mehr als einmal umarmet, wo du noch den

ſüßen und deiner würdigen Traum haben kannſt, ſein Denkmal aus unſern Ritterzeiten in unſerer Sprache unſerm ſo weit abgearteten Vaterlande herzuſtellen. Ich beneide dir den Traum, und dein edles deutſches Wirken laß nicht nach, bis der Kranz dort oben hange. Und ſollteſt du alsdann auch ſpäter ſehen, wie unter deinem Gebäude der Boden wankt, und der Pöbel umher ſtill ſteht und gafft oder höhnt, und die dauernde Pyramide nicht alten ägyptiſchen Geiſt wieder aufzuwecken vermag: — dein Werk wird bleiben und ein treuer Nachkomme dein Grab ſuchen und mit andächtiger Hand dir ſchreiben, was das Leben faſt aller Würdigen der Welt geweſen: voluit! quiescit!"

Die zweite Hälfte dieſer Schlußrede war an Goethe gerichtet und damit zugleich deſſen „Götz von Berlichingen" der deutſchen Nation angekündigt[72]); die trübe Ahnung, welche die erſte Hälfte ausſprach, hat ſich aber zeither nicht erfüllt: Shakſpeare's Werke leben in unſern Tagen nicht bloß auf der engliſchen, ſondern auch auf der deutſchen Bühne in ihrer unverwelklichen Jugendfriſche fort; denn ſie ſind ſeit der Zeit, da Herder jene Worte ſchrieb, auch ein Eigenthum unſers Volks geworden, das, ſo lange es dem beſſern Theil ſeiner Natur treu bleibt, nie vergeſſen wird, was es alles in dem Beſten ſeiner heimiſchen dramatiſchen Litteratur ihrem Einfluß zu danken hat.

---

72) Herder hatte ſchon im Frühling 1772 die Handſchrift des „Götz von Berlichingen" in Händen. Er ſchrieb damals von Bückeburg aus an ſeine Braut in Darmſtadt: „Wenn Goethe wieder kommt (von Frankfurt nach Darmſtadt zum Beſuch), ſo grüßen Sie ihn doch recht ſehr von mir; ſeinen braven „Berlichingen" will ich ihm nächſtens ſchicken." Und zwei Monate ſpäter: „Ich ſchicke nächſtens Goethens „Berlichingen" zurück, da wird er ihn wohl Mercken ſchicken, und dann werden auch Sie einige himmliſche Freudenſtunden haben, wenn Sie ihn leſen. Es iſt ungemein viel deutſche Stärke, Tiefe und Wahrheit drin, obgleich hin und wieder es auch nur gedacht iſt" (Aus Herders Nachlaß ꝛc. 3, S. 251; 302).

Ueber

das Verhältniß Thüringens und Heſſens

zur deutſchen Litteratur,

und

über einige Ueberbleibſel der älteſten uns bekannten vaterländiſchen Poeſie, die zu dieſen Gegenden in einem ſehr nahen Bezuge ſtehen.

Bei der Beschäftigung mit der Geschichte unserer Litteratur hat mir immer das Verhältniß recht merkwürdig geschienen, in welchem zu ihr der Theil des mittleren Deutschlands steht, den ich kurzweg mit den althergebrachten Namen Thüringen und Hessen bezeichnen will. Während hier nämlich seit länger als einem Jahrtausend die Wissenschaft mehr fast als in irgend einem andern Theile unsers Vaterlands Pflege und Förderung gefunden, die Dichtkunst aber in den Zeiten, wo sie entweder zu vollster Blüthe sich zu entfalten, oder doch einen neuen Aufschwung zu nehmen im Begriffe war, jedesmal eine vor allen übrigen bevorzugte Wohnstätte aufgeschlagen hat: dürfte auf diesem Landstriche, wenn mich nicht alles täuscht, im Laufe der Jahrhunderte so wenig ein Denker, wie ein Dichter ersten oder auch nur zweiten Ranges geboren sein. Daß bei dieser Erscheinung die Natur des Landes oder seine Geschichte im Spiele gewesen sind, wage ich kaum zu vermuthen, geschweige denn zu begründen und für Andere überzeugend zu machen; daß sie sich jedoch als eine Thatsache vertreten lasse, will ich, wenn auch nur andeutend, zunächst darzuthun versuchen.

Die Geschichte des eigentlich wissenschaftlichen Lebens in Deutschland hebt bekanntlich mit der Gründung der Klosterschulen an. Unter diesen war die älteste und auf die äußere Gestaltung und den wissenschaftlichen Geist aller übrigen einflußreichste die zu Fulda in Hessen. Ihre Einrichtung verdankte sie Alkuins Schüler, dem berühmten Hrabanus Maurus, der ihr seit 804 eine Reihe von Jahren vorstand und ihr gleich einen so großen Namen machte, daß von nah und fern Jünglinge, unter

ihnen auch der berühmte Otfried, dahin eilten, um seine Schüler zu werden. Hier wurden außer den eigentlich theologischen Studien auch die, in dem Trivium und Quadrivium begriffenen, weltlichen Wissenschaften, nebst den classischen Sprachen betrieben. Zugleich ward diese Schule eine Pflanzstätte für Ausbildung der deutschen Sprache, die neben der lateinischen zur Schriftsprache zu erheben, sich Hrabanus unter seinen Zeitgenossen mit vorzüglichem Eifer angelegen sein ließ. Er, wie es scheint, hielt zuerst seine Schüler zur Bezeichnung des Tones deutscher Wörter an; es gelang ihm und seinen Zeitgenossen auch, der barbarischen Nachlässigkeit im Deutsch- und Lateinischschreiben, die bis dahin in Deutschland geherrscht hatte, fast plötzlich ein Ziel zu setzen[1]). Er kann also mit vollem Rechte der Vater der Sprachstudien in Deutschland genannt werden. Und wenn nun in spätern Jahrhunderten, zumal seit der Reformation, gerade in diesen mittlern deutschen Ländern, wo sie ihren Anfang nahm, die classische Philologie ganz besondere Pflege gefunden hat, wenn gar in unsern Tagen die eigentlich deutsche Sprachwissenschaft von einem gebornen Hessen, so zu sagen, geschaffen, von einem Thüringer die ägyptische wenigstens bedeutend gefördert worden ist: so fühlt man sich leicht versucht, hierin ein sich immer kräftiger erweisendes Nachwirken jenes Geistes zu ahnen, der bereits zu Anfang des neunten Jahrhunderts in Fulda sich regte und die Richtung gleichsam im voraus bezeichnete, welche die Wissenschaft in den einst auch politisch eng verbundenen Ländern Thüringen und Hessen späterhin vorzugsweise verfolgen sollte.

Ich sage mit Absicht *vorzugsweise*. Denn wer möchte wohl behaupten, daß seit der Zeit, wo mit der Gründung von Universitäten eine höhere und allgemeinere wissenschaftliche Regsamkeit sich in Deutschland aufthat, diese beiden Landschaften darin hinter andern zurückgeblieben wären? Bereits im vierzehnten Jahrhundert ward, als die vierte Hochschule in Deutschland, die zu Erfurt errichtet, der sich späterhin in Thüringen Jena, in Hessen Gießen, Marburg und Rinteln anschlossen;

1) Vgl. Lachmann über althochd. Betonung ꝛc. S. 8.

und wem ist die großartige Einwirkung ganz unbekannt, die zu Ende des vorigen Jahrhunderts und zu Anfang des jetzigen von Jena aus auf das gesammte wissenschaftliche Leben der Deutschen erfolgte? Aber so wenig wie der große Denker in Königsberg, der die Umwälzung in der Philosophie einleitete, waren seine drei großen Nachfolger, die sich in der glänzendsten Zeit der Jenaer Universität auf ihr zusammenfanden, geborne Thüringer oder Hessen; ja von Albertus Magnus an bis auf Hegel, Schleiermacher und Herbart vermag ich in der langen Reihe namhafter deutscher Philosophen keinen einzigen Hessen, wenn nicht etwa den darnach benannten im J. 1397 verstorbenen Heinrich, und nur einen Thüringer, den zu Heldrungen geborenen und zu Göttingen gestorbenen Gottlob Ernst Schulze, nachzuweisen.

Größer ist freilich die Zahl der Männer aus diesen Gegenden, welche sich in der schönen Litteratur unseres Vaterlandes einen Namen gemacht haben. Hier begegnen uns zuerst im dreizehnten Jahrhundert außer Herbort von Fritzlar, von dem weiter unten nochmals die Rede sein wird, einige Liederdichter, wie Hetzbolt von Weißensee, Christian von Luppin, einer, der schlechthin der Düring heißt, der namenlose Verfasser eines Theils der Lieder über den Wartburgerkrieg, endlich der uns bloß dem Namen nach bekannte Haug von Salza; im sechzehnten und siebzehnten die Hessen Burkard Waldis, Dietrich von dem Werder, Everhard Guerner Happel und Johann Balthasar Schuppe, und die Thüringer Christoph Homburg, Georg Neumark, Joh. Georg Schoch, Christian Friedrich Hunold, und Erdmann Neumeister; endlich im achtzehnten und neunzehnten aus Hessen und Thüringen oder dem diesem zunächst östlich angrenzenden Landstrich Dan. Wilhelm Triller aus Erfurt; Joh. Heinr. Merck aus Darmstadt; Gotter, Schatz, H. A. O. Reichard, Manso, Jacobs aus Gotha selbst oder dessen Nähe; Neubeck aus Arnstadt; Ernst Wagner aus dem Meiningischen; Wilh. Heinse aus der Nähe von Ilmenau; Musäus aus Jena; Bertuch, Kotzebue und Bulpius aus Weimar; K. Gottl. Cramer aus der Nähe von Freiburg a. d. Unstrut; Zachariä und Wezel aus dem Sondershäusischen; von Brawe

und Müllner aus Weißenfels; Gruber aus Naumburg. Aber wer möchte heutiges Tages auch nur einem einzigen unter allen diesen Männern nachrühmen, daß er, wenn von deutschen Dichtern die Rede ist, in erster oder nur in zweiter Reihe mitzählte, sofern das Urtheil nicht von vorübergegangener, wenn auch noch so allgemeiner Beliebtheit und großer Berühmtheit abhangen soll, sondern von dem absoluten Werthe ihrer Werke und der Bedeutung, die ihnen bei der geschichtlichen Betrachtung und Darstellung unserer poetischen Litteratur eingeräumt werden kann? Es muß allerdings zugegeben werden, daß unsere Dichterverzeichnisse noch manche Namen enthalten, deren einstigen Inhabern wir die Heimath entweder gar nicht, oder bloß nach Muthmaßungen zu bestimmen vermögen. Dies würde jedoch fast nur von Dichtern aus früherer Zeit, vornehmlich aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert gelten, und wenn sich darunter auch noch Hessen und Thüringer verstecken mögen, so steht mindestens so viel fest, daß zu ihnen die großen oder gar größten Meister der erzählenden Dichtung und des Liedes nicht gehören. Auch ließen sich neben jenen eben aufgezählten Namen aus dem achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert noch die mancher andern Männer und auch Frauen aus Thüringen und Hessen anführen, wenn es hier darauf ankäme, alle zu nennen, die sich in diesen Landschaften irgendwie im Fache der schönen Litteratur producierend versucht haben; es möchten darunter aber wohl nur wenige sein, die in der Geschichte unserer Poesie mit den berühmtern unter den genannten auch nur in eine Linie zu stellen wären.

Wie durchaus verschieden erscheint dagegen das Verhältniß des deutschen Mittellandes zu unserer Dichtkunst, wenn wir uns wieder nach den vornehmsten Pflegestätten derselben in den einzelnen Epochen ihres Bildungsganges umsehen! Ich brauche kaum daran zu erinnern, welche dichterischen Kräfte seit den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts von Süden, Westen und Nordosten in Weimar nach und nach zusammentrafen und unter der schützenden und fördernden Gunst eines hochsinnigen und geistvollen Fürsten im glücklichsten Wetteifer und

in regster Wechselwirkung ein neues Blüthenalter unserer Poesie heraufführten. Die hohe, ja einzige Stellung, welche der kleine Ort unter allen deutschen Städten noch vor funfzig bis sechzig Jahren einnahm, und die er seinem Fürsten und den um ihn sich sammelnden Dichtern allein verdankte, ist jetzt selbst über die Grenzen unsers Vaterlandes hinaus unter den Gebildeten bekannt genug. Ich will daher lieber gleich auf zwei andere für die Geschichte unserer Litteratur wichtige Zeitabschnitte hinweisen, wo ebenfalls in Thüringen unter fürstlichen Gönnern die deutschen Dichter enger als irgend wo anders zusammentraten.

Der erste, von uns aus gerechnet, hebt bald nach dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts und unmittelbar vor dem Ausbruch des dreißigjährigen Krieges an, mit dem Zeitpunkt, wo sich der deutschen Poesie, die bis dahin von allen Ständen geübt worden war, vorzugsweise oder vielmehr ausschließlich die Gelehrt-Gebildeten bemächtigten und ihr, nach Abstreifung ihres bis dahin mehr oder weniger bewahrten volksmäßigen, freilich mit der Zeit unscheinbar und unsauber gewordenen Gewandes, ein neues, mehr feierliches und ins Auge fallendes, nur leider fremden Schnitt und ausländische Farbe verrathendes Kleid anlegten. Die Männer, denen wir diese für die Folgezeit sehr einflußreiche Umgestaltung deutscher Dicht- und Darstellungsweise zuzuschreiben haben, befanden sich bei ihren Bestrebungen in einem eigenen Zwiespalt. Einerseits nämlich empfanden die bessern unter ihnen — und hierin trafen sie mit der Gesinnung einiger wackern Fürsten und altadeligen Herren zusammen — das Schimpfliche und Gefährliche in der Hingabe an die Fremde, jener Sucht zur Aneignung und Nachahmung ausländischer Geschmacksweise, Sitte, Form und Sprechart, wozu damals bereits alles bei uns drängte: sie wollten also deutschen Sinn, deutsche Art, deutschen Charakter, wie in den Aeußerlichkeiten des Lebens, so auch in den Gemüthern wahren und festigen, vor allem Andern aber wollten sie dem Kleide des Gedankens, der Sprache, ihre von Alters angeerbte Reinheit und Kraft sichern, und zu diesem Ende verfielen sie darauf, eigene Gesellschaften und Verbrüderungen zu bilden, die sich mit erkann-

ter und ausgesprochener Absicht dem Ueberhandnehmen der Ausländerei entgegenstemmen, das Heimische aufrecht erhalten und schützen sollten. Andrerseits aber wurden die Dichter selbst unwillkürlich von ihrer Zeit und Umgebung nach jener Richtung hingetrieben, die sie bekämpfen wollten. So blieb alles, was sie für ihre Zwecke unternahmen, an Aeußerlichkeiten haften und verlor sich in Spielereien und Tändeleien, die selbst wieder, der Hauptsache nach, dem Auslande abgelernt waren. Aber sehr merkwürdig bleiben diese Dichter- und Sprachgesellschaften bei alle dem, wäre ihnen auch weiter nichts nachzurühmen, als daß sie in der Zeit von Deutschlands tiefster Erniedrigung noch die Sehnsucht nach der Ehre des Vaterlandes unter den Bessern lebendig erhielten und deutlich erkannten, daß dieselbe mit der Bewahrung heimischer Zucht und Sitte, der Reinhaltung der Sprache und dem Aufschwunge der Dichtkunst eng verbunden sei.

Die älteste und durch den Stand oder das Talent ihrer Stifter und Mitglieder erlauchteste und berühmteste dieser Gesellschaften, die sogenannte fruchtbringende oder den Palmorden, sehen wir nun im Jahr 1617 gerade wieder zu Weimar ins Leben treten, wohin auch ihr Sitz und Mittelpunkt, nachdem er eine Reihe von Jahren zu Köthen gewesen, vom Jahr 1651 bis 1662 verlegt wurde. Gestiftet von drei weimarischen Herzogen, zwei Fürsten von Anhalt und vier Herren von Adel, unter denen sich der erste deutsche Uebersetzer des Arioste und Tasso, Dietrich von dem Werder, befand, zählte sie bis zum Jahr 1662 unter ihren Mitgliedern einen König und Pfalzgrafen, drei Kurfürsten, neunzig Herzoge und andere fürstliche Häupter, fünf und neunzig Grafen und Freiherren; von namhaften Dichtern aber Martin Opitz, Andr. Gryphius, Aug. Buchner, G. Phil. Harsdörfer, Siegm. von Birken, Joh. Mich. Moscherosch, E. Chr. Homburg, G. Neumark, Joh. Rist, Just. G. Schottel u. A.: denen entweder ihre Geburt oder ihr schriftstellerischer Ruf die Aufnahme in die Genossenschaft verschafft hatten. —

Ungefähr vierhundert Jahre früher, als die mittelhochdeutsche Poesie

eben ihre schönste und reichste Blüthe im Volksepos, der kunstmäßigen Erzählung und dem Liede entfaltete, finden wir, wenn auch nicht in Weimar selbst, doch in dem heutiges Tages eng damit verbundenen Eisenach, an dem Hofe des Landgrafen Hermann von Thüringen, einige der größten und berühmtesten Dichter jener Zeit in einem so lebendigen Wechselverkehr mit diesem kunstliebenden Fürsten und unter einander, daß die Sage darin frühzeitig genug Wurzel schlagen, das Thatsächliche mit ihren Ranken und Geschlingen überspinnen und zu jenen wundersamen, noch immer nicht ganz enträthselten Gebilden auswachsen konnte, die uns unter dem Namen der Lieder vom Wartburgerkriege erhalten worden sind.

Schon bevor Hermann zur Landgrafenwürde gelangte, als er noch Pfalzgraf von Sachsen hieß und in Neuenburg (Freiburg) an der Unstrut seinen Sitz hatte, treffen wir an seinem Hoflager den ältesten unter den kunstmäßigen Dichtern dieses Zeitraumes, den Westphalen Heinrich von Veldeke. An dem Hofe zu Cleve hatte er bereits den größten Theil seines Hauptwerkes, der „Aeneide", nach einem französischen Vorbilde gedichtet, als es ihm entwendet wurde; erst neun Jahre später, wie er uns selbst berichtet hat, als er nach Thüringen gekommen war, verschaffte ihm der Pfalzgraf das angefangene Werk wieder und hieß es ihn vollenden, was zwischen 1184 und 1189 geschehen sein muß.

Zu Eisenach oder auf der Wartburg begegnen wir aber um das Jahr 1204 den beiden größten Dichtern des ganzen deutschen Mittelalters, dem Wolfram von Eschenbach und dem Walther von der Vogelweide; jener ohne Gleichen in der Erzählung, dieser nicht minder einzig im lyrischen Liede. Daß Wolfram, als er sein herrlichstes Werk, den „Parzival", dichtete, bereits in einem nähern Verhältniß zum Landgrafen stand, geht aus einer Stelle des Gedichts, worin er Hermann anredet, unwiderleglich hervor: als er einen Theil desselben abfaßte und vorlesen ließ (denn der Dichter selbst konnte nach eigenem Geständniß nicht lesen), muß er sich zu Eisenach oder Wartburg befunden haben.

Späterhin forderte ihn der Landgraf zur Bearbeitung einer kerlingiſchen Sage auf und verſchaffte ihm dazu das franzöſiſche Werk, worin ſie enthalten war. Wolfram gieng auf den Wunſch ſeines Gönners ein und fieng wahrſcheinlich noch am Thüringer Hofe ſein zweites erzählendes Gedicht, den „Wilhelm von Oranſe“, an, wurde jedoch, nachdem der Landgraf ſchon früher geſtorben war, durch den Tod, wie es ſcheint, an der Vollendung behindert. — Von Walther haben wir mehrere Gedichte, die an Hermann gerichtet ſind und ein näheres Verhältniß zu demſelben, ſo wie des Dichters Aufenthalt zu Eiſenach bezeugen. Ein Spruch, den ich hier nach Simrocks Uebertragung mittheilen will, ſchildert uns das bewegte und fröhliche Leben am Hofe des Landgrafen und die Noth des Sängers, die er zu beſtehen hat, ehe er Gehör erlangen kann:

Wer in den Ohren ſiech iſt oder krank im Haupt,
Der meide ja Thüringens Hof, wenn er mir glaubt:
Käm' er dahin, er würde ganz bethöret.
Ich drang ſo lange zu, daß ich nicht mehr vermag,
Ein Zug fährt ein, ein andrer aus, ſo Nacht als Tag:
Ein Wunder iſt's, daß da noch jemand höret.
Der Landgraf hat ſo milden Muth,
Daß er mit ſtolzen Helden, was er hat, verthut,
Davon ein jeder wohl als Kämpe ſtände:
Mir iſt ſein hohes Thun wohl kund,
Und gält' ein Fuder guten Weines tauſend Pfund,
Doch niemand leer der Ritter Becher fände.

In einem andern Spruch, der im Dienſte des Landgrafen gedichtet iſt, preiſt Walther ſeinen Herrn noch mehr wegen ſeiner Freigebigkeit, oder wie es damals hieß, Milde, und man hört es aus des Dichters Worten deutlich genug heraus, daß er ſelbſt dieſe fürſtliche Milde wiederholt erfahren habe. Hier heißt es nämlich:

Ich bin des milden Landgrafen Ingeſinde:
Ich halt' es ſo, daß man mich immer bei den Beſten finde:
Die andern Fürſten alle ſind wohl mild, jedoch
So ſtäte ſind ſie's nicht: er war es einſt und iſt es noch.
Drum kann er beſſer als die Andern mild gebahren:
Er iſt im Launenwechſel unerfahren:

Wer heuer prunkt und ist doch über's Jahr so karg als je,
Deß Lob ergrünt und falbet wieder gleich dem Klee:
Thüringens Blume scheinet durch den Schnee;
Lenz und Winter blüht sein Lob wie in den ersten Jahren.

Minder berühmt als Wolfram und Walther sind zwei andere erzählende Dichter, die gleichfalls in Beziehung zum Thüringer Hofe standen und von Hermann zur Abfassung zweier uns bekannter Werke aufgefordert wurden. Der eine ist der bereits genannte Hesse Herbort von Fritzlar, der den Stoff zu einem Gedicht vom trojanischen Kriege in einem welschen Werke von dem Landgrafen empfieng; der andere Albrecht von Halberstadt, der diesem Fürsten nach seiner Niederlassung in Thüringen eine deutsche Umbildung der ovidischen Verwandlungen widmete, wovon uns indeß, außer dem Prolog, nur eine spätere Um- und Ueberarbeitung geblieben ist.

Weiter wüßte ich keinen Dichter zu nennen, dessen Aufenthalt am Thüringer Hofe zu Hermanns Zeit entweder durch sein eigenes oder durch das Zeugniß eines Gleichzeitigen außer Zweifel gesetzt würde. Vermuthen läßt sich aber, daß nicht bloß der Kunstdichtung, sondern auch dem edlern epischen Volksgesang der Eingang in die Wartburg unverwehrt war, zumal wenn wir zufolge einer scharfsinnigen Wahrnehmung Lachmanns von den auf uns gekommenen Nibelungenhandschriften einer, wegen der darin durchbrechenden Spracheigenheiten, thüringischen Ursprung werden zuschreiben und glauben dürfen, daß sie für den landgräflichen Hof angefertigt worden sei. Darf man ferner der Sage trauen, die mit ihrem Zeugniß wenigstens in die letzten Jahrzehnte des dreizehnten Jahrhunderts hinaufreicht, so befanden sich um das Jahr 1207 zu Wartburg außer Wolfram und Walther noch von andern namhaften, uns auch anderweitig bekannten Dichtern ein Reinmar, welches aber kaum, wie das Gedicht vom Wartburgerkriege will und die jüngern Ueberlieferungen nacherzählen, der von Zweter gewesen sein kann, sondern nur etwa einer der beiden ältern Meister dieses Namens, also entweder Reinmar der Alte, oder Reinmar der Fiedler; dann Biterolf und

Heinrich, genannt der tugendhafte Schreiber, und außerdem noch Heinrich von Ofterdingen und Klinsor, von denen jedoch noch immer nicht ausgemacht ist, wie viel Anspruch an sie die Geschichte, wie viel die Sage zu machen hat.

Ich will hier von den in lateinischer und deutscher Prosa, so wie in den gereimten Lebensbeschreibungen der heil. Elisabeth uns zugekommenen Berichten über den sogenannten Wartburgerkrieg nicht weiter reden, da sie ihrem allgemeinen Inhalte nach hinlänglich bekannt sind. Noch weniger mag ich die darnach benannten Lieder, welche unter den Namen jener sieben im poetischen Wettkampf auftretenden Sänger in den Singschulen des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts umgiengen, näher zur Sprache bringen. Lieber will ich die Aufmerksamkeit gleich für ein Paar andere Erscheinungen aus einer weit frühern Zeit zu gewinnen suchen, die auch in einem sehr nahen Bezuge zu Hessen und Thüringen stehen.

Wenn seit der Zeit, wo in der Geschichte unserer Poesie die Namen der Dichter aus dem Dunkel herauszutreten beginnen, jene deutschen Mittelländer weniger durch Dichter, die sie selbst hervorgebracht haben, als durch ihre kunstliebenden Fürsten, welche die bedeutendsten Talente aus benachbarten oder entferntern Gegenden an sich zu ziehen und an ihren Hof zu fesseln verstanden, für die Entwickelung und Gestaltung der deutschen Dichtkunst merkwürdig geworden sind: so sind sie es für eine frühere Periode, wo die Persönlichkeit der Dichter, sofern sie nicht Geistliche waren und kirchliche Stoffe behandelten, noch bis auf völlige Namenlosigkeit hinter den dargestellten Gegenständen zurücktrat, dadurch vor allen andern deutschen Ländern geworden, daß die einzigen Ueberbleibsel des damals nur noch in vereinzelten Liedern fortlebenden und sich fortbildenden Volksepos in ihrer Mundart uns aufbehalten und an zwei Orten aufgefunden sind, von denen der eine in Hessen liegt, der andere, wenn er nicht mehr zu Thüringen gerechnet werden sollte, doch ganz hart daran stößt. Ich meine hiermit das sogenannte „Hildebrandslied“ und zwei kleine Gedichte aus dem deutschen Heidenthum,

jenes wahrscheinlich zu Fulda und bereits vor längerer Zeit gefunden, diese erst im Spätherbst 1841 zu Merseburg entdeckt und bekannt gemacht.

Die Handschrift des Hildebrandsliedes, die gegenwärtig in Cassel aufbewahrt wird, und von der ein bis auf die allergeringsten Kleinigkeiten getreues Facsimile von Wilh. Grimm gefertigt ist, besteht aus der ersten und der letzten Folioseite einer Pergamenthandschrift, die außerdem ein Paar Stücke der Vulgata enthält. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß diese eher als das deutsche Gedicht geschrieben, die beiden anfänglich leer gelassenen Seiten aber späterhin zur Aufzeichnung des letztern benutzt worden sind. Entdeckt wurde es von Eccard, der es auch 1729 im ersten Bande seiner „Commentarii de rebus Franciae Orientalis", mit einer Schriftprobe, Einleitung, lateinischen Uebersetzung und Erläuterung, abdrucken ließ. Achtzig Jahre später wurde es aufs neue von Reinwald im „Neuen litterarischen Anzeiger" herausgegeben und commentiert. Beide, Eccard und Reinwald, hielten es für niederdeutsche Prosa, und Bouterwek führte es noch 1812 als Fragment eines alten Ritterromans aus der ersten Hälfte des achten Jahrhunderts an, wollte aber die Sprache nicht mehr für rein niederdeutsch gelten lassen. Jedoch bereits ein Jahr früher hatte J. Grimm im zweiten Bande des „Museums für altdeutsche Litteratur und Kunst" S. 314 bemerkt, daß sich in dem Fragment die Allitteration bestimmt nachweisen lasse, und 1812 führte er den Beweis davon in der mit seinem Bruder gemeinschaftlich besorgten Ausgabe des „Liedes von Hildebrand und Hadubrand" und des „Wessobrunner Gebets." Drei Jahre darauf lieferte J. Grimm im zweiten Bande der „altdeutschen Wälder" eine in manchen Einzelnheiten, besonders in der Versabtheilung, abgeänderte Herstellung des Textes mit Erläuterungen, hier, wie in seiner ersten Ausgabe, noch an der Voraussetzung festhaltend, dieses Ueberbleibsel unserer ältesten Heldenpoesie sei fortlaufende, bis zum fehlenden Schluß fest zusammengefügte Erzählung, eine Ansicht, welche nach dem Erscheinen von Wilh. Grimms treuer Nachbildung der Originalhandschrift im Jahr 1830 zuerst von diesem selbst in den Götting. gelehrten Anzeigen desselben Jahres ange-

fochten, nachher von Lachmann in ſeiner am 20. Juni 1833 in der Berliner Akademie der Wiſſenſchaften geleſenen Abhandlung über das Hildebrandslied widerlegt wurde. Seinem Scharfblick war es nämlich gelungen, in dieſem Hildebrandsliede nur eine Reihe vereinzelter, vielleicht nicht einmal richtig geordneter, durch proſaiſche Zwiſchenſätze hier und da zuſammengehaltener Bruchſtücke zu entdecken, wie er dieß in einer beſonders gedruckten Textherſtellung auch dem Auge erkennbar gemacht hat. Was ſeitdem für den Text und deſſen Erklärung, namentlich in Grimms Grammatik und in W. Wackernagels altdeutſchem Leſebuch, geſchehen iſt, beſteht nur in Einzelnheiten, hat aber noch nicht alle Dunkelheiten und Schwierigkeiten gehoben, die ſich hier und da im Ausdrucke darbieten.

Die Aufzeichnung dieſer poetiſchen Bruchſtücke mit den proſaiſchen Zwiſchenſätzen verdanken wir vermuthlich zwei fuldaiſchen Mönchen; denn daß zwei verſchiedene Hände dabei thätig geweſen ſind, lehrt eine genauere Betrachtung der Schriftzüge. W. Grimm meinte, ein Dritter habe den Schreibern die Worte in die Feder geſagt, wozu Lachmann bemerkt hat, daß dieſer Dritte dann ſchwerlich ein Sänger geweſen ſein könne; denn wenn er ſich auch der Worte nicht genau erinnerte, ſo hätte ein ſolcher doch wohl ſelbſt ſo viel von der Kunſt verſtehen müſſen, um den Schreibern das Gedicht in etwas vollkommnerer Form vorzuſagen. Ihm iſt es wahrſcheinlicher, daß beide Aufzeichner, der eine, der den kleinern Theil des geiſtlichen Inhalts der Caſſeler Handſchrift geſchrieben hatte und nun die erſte und die letzte leere Seite mit dieſen unſchätzbaren Bruchſtücken ausfüllte, und ſein Genoß dabei, von welchem nur acht Zeilen herrühren, ſich mit einander aus ihrer weltlichen Zeit her auf die Worte eines Liedes beſannen, das ſie ſonſt wohl von „bäuriſchen“ Sängern gehört hatten.

Die Zeit der Aufzeichnung iſt gewiß nicht ſpäter als in den Anfang des neunten Jahrhunderts zu ſetzen, alſo in die Blüthezeit der Schule zu Fulda; die Sprache iſt eine dem Niederdeutſchen ſehr nahe ſtehende mitteldeutſche Mundart, in der thüringiſche Formen durchblicken; die

Versart die, worin alle deutschen Gedichte vor der Mitte des neunten Jahrhunderts abgefaßt zu sein scheinen, die allitterierende, mit der besondern Bestimmung, daß jeder Vers, von denen je zwei durch die Allitteration zusammengehalten werden, das Maaß von vier Hebungen weit strenger beobachtet, als dies in andern gleichzeitigen oder noch ältern Gedichten von derselben Bindeart der Fall ist. Die Allitteration, die bekanntlich auf dem Gleichlaut der Buchstaben beruht, mit welchen die am stärksten betonten Silben in den durch den Sinn sich hervorhebenden Wörtern zweier zusammengehörender Verse oder einer Langzeile anheben, wobei aber die einzelnen Vocalanlaute alle unter einander gleiche Bindefähigkeit besitzen, die Allitteration, sage ich, befaßt hier gewöhnlich drei, bisweilen aber nur zwei oder auch vier Silben. Ein Beispiel der ersten Art ist:

Hiltibraht joh Hadhubrant untar herjun tvēm,

wo die Silben Hilt —, Hadh — und her — in den Consonanten h allitterieren. Zwei gebundene Laute, nämlich die Consonanten s, sind gleich in der nächstfolgenden Langzeile:

sunufatarungōs iro saro rihtun;

vier ganz gleiche in:

dat Hiltibrant hētti mīn fater: ih heittu Hadubrant,

oder mit sich kreuzender Bindung durch die Consonanten f und w:

fōhēm wortum, hver sīn fater wāri.

Einigemal bricht indeß auch schon der Endreim neben der Allitteration durch, der bald nachher diese ganz aus der deutschen Poesie verdrängte, einmal sogar in einer Zeile, die gar keine Allitteration hat:

dat sagētun mī ūserē liutī,

eine Zeile, die mehr als alles Uebrige thüringisch-hessische Abkunft durch die Form mī für mir bezeugt.

Durch ihren Inhalt greift diese Dichtung in den Sagenkreis von Dietrich von Bern ein. Der alte Hildebrand, mit Dieterich von Otacker vertrieben, kehrt nach dreißig Jahren heim, begegnet seinem als Kind zurückgelassenen Sohne Hadubrand, der einzelne dem einzelnen, und wird

von diesem gezwungen, mit ihm zu kämpfen. Ich will hier Lachmanns Uebersetzung mit einigen eingeschobenen Erläuterungen geben:

„Ich hörte das sagen, daß sich herausforderten im Zweikampf Hiltibrant und Hadhubrant zwischen zweien Heeren. Sohn und Vater besorgten ihre Rüstungen, sie bereiteten ihre Schlachtkleider, gürteten sich die Schwerter an, die Helden, über die Ringe (d. h. Panzer), da sie zum Gefecht ritten. Hiltibrant sprach —, er war der stolzere Mann, an Geist der klügere; er hub an zu fragen, mit wenigen Worten, wer sein Vater wäre der Leute im Volke, oder welches Geschlechtes du seiest. Wenn du mir einen sagst, ich weiß mir die andern, du Kind im Königreiche: kund ist mir alles Menschenvolk. — Hadubrant sprach, Hiltibrants Sohn: Das sagten mir unsere Leute, alte und kluge, die vorlängst dahin waren (d. h. die längst starben), daß Hiltibrant geheißen habe mein Vater: — ich heiße Hadubrant."

Hier haben wir wahrscheinlich eine Lücke in dem Gedicht anzunehmen, indem das zunächst Folgende zu der Voraussetzung berechtigt, Hiltibrant habe sich als Hadubrants Vater zu erkennen gegeben, bevor dieser, Zweifel in Hiltibrants Aussage setzend, in seiner Rede also fortfahren konnte:

„Vordem gieng er ostwärts (er floh Otachers Haß) fort mit Theotrih, und seiner Männer viel. Er verließ im Lande elend sitzen die Frau im Hause, unerwachsenes Kind, erblos — (er ritt gen Osten fort) — das Volk. Nachher traf Theotrihhen Verlust meines Vaters. Das war so freundloser Mann: er war auf Otacher allzu ergrimmt; der Männer liebster war er Theotrihhe; immer an des Volkes Spitze: ihm war immer Gefecht zu lieb: bekannt war er . . . . . kühnen Männern: ich glaube nicht mehr, daß er lebt."

Diese letzte Hälfte der Rede Hadubrants, bemerkt Lachmann, hart und starr, aber richtig in der Gedankenverbindung, würde nach unserer Sprechweise etwa so lauten: Hildebrand floh mit Dietrich vor Otackers Haß: nachher verlor ihn Dietrich. Hildebrand war ohne Freunde, auf

Otacker zürnend und geliebt von Dietrich, immer an der Spitze des Heers und zu kampfbegierig: er kann nicht mehr am Leben sein. —

Hier deuten die letzten Worte, welche in Prosaform dastehen, wieder eine Lücke im Gedicht an. In ihr mochte erzählt sein, daß Hadubrand auf den Zweikampf drang und etwa sagte: ich entzog mich nie, feige wie du, dem angebotenen Zweikampfe; worauf wieder in einem gleich zu Anfang mannigfaltige Störungen und Ausfälle des Ursprünglichen verrathenden Bruchstücke Hildebrands Antwort erfolgt:

„Gott vom Himmel, wahrlich noch viel weniger strittest du jemals einen Streit mit einem so nah verwandten Mann", — woran sich dann die weitere Erzählung anschließt:

„Da wand er (nämlich Hildebrand) vom Arme gewundene Ringe, von einem Kaisering (byzantinischer Goldmünze) gemacht, wie sie ihm der König gab, der Hunen Herr, (sprechend): daß ich dir's nun mit Huld gebe. Hadubrant sprach, Hiltibrantes Sohn: Mit dem Wurfspieß wird der Mann Gabe empfahen, die Spitze gegen die Spitze. Du bist dir, alter Hun, allzu klug, reizest mich .... mit deinen Worten, willst mich mit deinem Speere werfen (d. h. du lockst mich mit deinen Worten, aber du willst mich mit deinem Speere werfen). Du bist ein so gealterter Mann, wie du ewigen Betrug verführtest (oder uns verständlicher: je älter du bist, je mehr hast du Zeitlebens betrogen). — Das sagten mir Seefahrende westwärts über den Wendelsee, daß man Krieg vernahm: todt ist Hiltibrant, Heribrants Sohn. — Hiltibrant sprach, Heribrants Sohn: Wohl sehe ich an deinen Rüstungen, daß du hast daheim einen guten Herrn, daß du noch durch diese Obrigkeit nicht verbannt worden bist. Wehe nun, Herrscher Gott, Wehschicksal geschieht! Ich wallte der Sommer und Winter sechzig außer dem Lande, wo man mich immer bestimmte in die Schaar der Schützen, daß man mir nirgend an einer Stadt den Tod befestigte: und nun muß mich mein trautes Kind mit dem Schwerte hauen, treffen mit seiner Hacke, oder ich ihm zum Tode werden! Du kannst ja leicht, wenn dein Muth etwas taugt, an einem eben

ſo ſtolzen Mann Rüſtung gewinnen, Raub erbeuten, wenn du da irgend Recht haſt."

Auf dieſe Rede des Vaters, der Sohn werde leicht einen andern Mann zu bekämpfen finden, den er anzugreifen mehr Recht habe, fehlt die Erwiederung. In dem Folgenden erklärt ſich der Vater zum Kampfe bereit.

„Der ſei doch nun der feigſte der Oſtleüte, der dir nun Krieg weigere, da dich's ſo wohl gelüſtet. Die handgemeine Schlacht verſuche, den Kampf, wer von uns ſich heute der Beuten rühmen ſolle, oder dieſer Brünnen (Panzer) beider walten. Da ließen ſie zuerſt mit Eſchen ſchreiten (d. h. die Roſſe mit den Eſchenſpeeren), mit ſcharfen Schauern, daß es in den Schilden ſtand (d. h. ſtecken blieb). Dann traten ſie zuſammen die Schwertſchwinger (?); ſie hieben ſchmerzlich weiße Schilde, bis ihnen ihre Linden (d. i. Schilde aus Leder und Lindenbaſt) klein wurden gemacht, und nicht zu den Bäuchen . . . ."

Hier bricht unſer Gedicht ab; den Ausgang des Kampfes erfahren wir hier nicht. Nach ſpätern Darſtellungen der Sage beſiegt der Vater den Sohn, verſöhnt ſich mit ihm, und beide reiten auf die Burg zu Gattin und Mutter.

In dem Hildebrandsliede beſitzen wir bis jetzt das einzige Ueberbleibſel eines altdeutſchen Heldenliedes aus der Periode unſerer Litteratur, die dem zwölften Jahrhundert voraufgieng; und je ſicherer wir in der Annahme ſein dürfen, daß unſer Heldenepos im neunten und zehnten Jahrhundert bereits in voller Blüthe ſtand, deſto unſchätzbarer ſind uns dieſe Bruchſtücke, weil ſie uns vorzugsweiſe die Umriſſe und Farben zu dem Bilde liefern müſſen, das wir uns von dieſer Art der Poeſie jetzt zu entwerfen vermögen. Darnach aber, ſo wie nach dem, was wir aus den durch ihren Inhalt dem althochdeutſchen Heldenepos nah verwandten alten Eddaliedern und der altſächſiſchen, den Ton der alten Volkspoeſie noch ziemlich feſthaltenden Evangelienharmonie zu dieſem Behufe entnehmen können, ſcheinen vor dem zwölften Jahrhundert in Deutſchland noch keine größern Dichtungen beſtanden zu haben,

die in fortlaufender, geordneter Erzählung und planmäßiger Entwickelung eigentliche Heldensagen von mehr oder minder bedeutendem Umfange wiedergegeben hätten. Vielmehr werden diese Stoffe wohl nur in einzelnen Liedern dargestellt worden sein, die zwar das lebendige Bewußtsein von einem ganzen Sagenkreise bei den Zuhörern voraussetzten, sich auch wohl auf einander bezogen, aber immer nur eine einzelne Handlung oder Begebenheit aus der Masse heraushoben und diese in gedrängter, oft springender, nie bei einem Punkte lange verweilender und leicht in dramatische Lebendigkeit übergehender Erzählung veranschaulichten. Dabei scheint dieser Poesie früh ein Vorrath von wiederkehrenden Wendungen, Umschreibungen und bildlichen Ausdrücken eigenthümlich gewesen zu sein, der den Sängern die poetische Umkleidung des Stoffes erleichterte, auf der andern Seite aber auch die individuelle Ausmahlung von Charakteren, Handlungen und Situationen hemmte und eine gewisse Schroffheit und Starrheit in diese Darstellungsweise brachte[2]), wie sie auch unser Hildebrandslied nicht verläugnen kann. —

Wenden wir uns jetzt zu den Merseburger Gedichten.

Als J. Grimm 1835 seine „deutsche Mythologie" in der ersten Bearbeitung herausgab, konnte er das einstmalige Dasein einer reichen Götterwelt in der Vorstellung unserer heidnischen Vorfahren, sofern dabei nur von den eigentlichen Deutschen, und nicht zugleich von ihren scandinavischen Stammverwandten, die Rede sein sollte, durch kein einziges schriftliches Zeugniß in deutscher Sprache, das noch in die Heidenzeit zurückreichte, beweisen; und es gehörte die ganze staunenswürdige Gelehrsamkeit, der feine Tact, das wunderbare Ahnungsvermögen, endlich der seltene Scharfsinn und die glänzende Combinationsgabe des verehrten Begründers einer vaterländischen Alterthumswissenschaft dazu, aus den scheinbar entlegensten Gebieten der Litteratur, aus der Sprache, den Sitten, der Geschichte, den Sagen und Märchen, dem Aberglauben, den Bezeichnungen von Naturerscheinungen, Oertlichkeiten, Thieren,

2) Vgl. Lachmann „Ueber das Hildebrandslied" S. 2 ff.

Pflanzen, Gesteinen und Sternbildern die Ergebnisse zu gewinnen, die er in jenem unvergleichlichen Buche niedergelegt hat. Was damals noch niemand zu hoffen wagte, Bestätigung der grimmschen Sätze durch aufgefundene Gedichte mythischen Inhalts aus dem deutschen Heidenthume, das fand schon wenige Jahre später auf die überraschendste Weise Statt. Professor Waitz, im Herbst 1841 auf einer Reise begriffen, um für die von Pertz herausgegebenen „Monumenta Germaniae historica" Handschriften in den Stiftsbibliotheken und Archiven zu Zeitz und zu Merseburg aufzusuchen oder zu vergleichen, fand an letztgenanntem Orte in einer Handschrift, welche der Bibliothek des Domkapitels angehörte, und die nur bekannte kirchliche Stücke zu enthalten schien, auf einem Blatte in schöner Schrift des neunten Jahrhunderts die schon anderweit bekannte deutsche Entsagungsformel, wie sie den Täuflingen unter den neubekehrten Heiden vorgelegt wurde, weiterhin aber auf einem andern Blatt und von einer andern Hand, die mit Sicherheit dem Beginne des zehnten Jahrhunderts beigelegt werden durfte, mitten unter kirchlichen und frommen Sätzen zwölf altdeutsche Zeilen, in denen J. Grimm, dem sie mitgetheilt wurden, alsbald zwei von einander unabhängige, allitterierende Gedichte, offenbar heidnischen Inhalts, anerkannte. Bereits am 3. Februar 1842 las Grimm darüber in der Berliner Akademie der Wissenschaften, und nicht gar lange darauf erschien diese Vorlesung unter dem Titel: „Ueber zwei entdeckte Gedichte aus der Zeit des deutschen Heidenthums, nebst einem getreuen Facsimile der Handschrift", im Druck, so daß noch im Laufe des Sommers ein anderer Gelehrter, W. Wackernagel, seinem eben fertig gewordenen Wörterbuch zum altdeutschen Lesebuch in der Vorrede eine Revision des Textes und eine theilweise von der grimmschen abweichende Erklärung desselben anzufügen vermochte.

Ich will, da beide Gedichte nur von so geringem Umfange sind, sie in der Ursprache und Uebersetzung mittheilen. Das erste, von Grimm „Idisi", d. i. Nymphae, überschrieben, lautet so:

Eiris sâzun idisi, sâzun hera duoder,
sumâ hapt heptidun, sumâ heri lezidun,
sumâ clûbôdun umbi cuoniowidi,
insprincg haptbandun, invar wîgandun;

nach Grimms lateinischer Uebersetzung: „Olim sedebant nymphae, sedebant huc atque illuc, aliae vincula vinciebant, aliae exercitum morabantur, aliae colligebant serta, insultum diis complicibus, introitum heroibus“; — wogegen Wackernagel, mit zwei geringen Abänderungen im Text, deren eine noch dazu durch die Handschrift begünstigt wird, und der Ueberschrift: „Zauberspruch über die Fesseln eines Kriegsgefangenen“, übersetzt: „Vormals saßen Weiber, saßen her (und) hin: die einen Fesseln fesselten, die andern das Heer aufhielten, die andern pflückten nach Knieſtricken. Entspringe den Fesselbanden, entgehe den Feinden!“

Die Hauptabweichung beruht auf der verschiedenen Auffassung der letzten Zeile. Wir werden jedoch, da; wie wir später sehen werden, die Bestimmung dieser Verse zu einer Zauberformel wohl keinem Zweifel unterliegt, der wackernagelschen Auffassung und Uebersetzung den Vorzug geben müssen, indem sich Grimm selbst in der zweiten Ausgabe seiner deutschen Mythologie[3]) für sie entschieden hat. Beide Gelehrte stimmen aber darin überein, daß die Idisi hier nicht bloß Weiber schlechthin bedeuten, wie anderwärts, sondern Weiber göttlicher Art, Schlachtjungfrauen oder Valkyrjen. Den Beweis hat Grimm in seiner Vorlesung mit Beziehung auf die erste Ausgabe seiner Mythologie geführt[4]).

Wenn jedoch noch jemand zweifeln könnte, daß in diesen Versen wirklich ein Denkmal aus dem deutschen Heidenthum uns vorliege, so wird er jedes Bedenken bei dem zweiten Stücke aufgeben müssen, das aus folgenden acht allitterierenden Langzeilen besteht, von Grimm über-

3) S. 1180. — 4) Vgl. auch die zweite Ausg. S. 372 ff.

ſchrieben: „Balderes volo“, d. i. Balderi equuleus, von Wackernagel: „Zauberſpruch über den verrenkten Fuß eines Pferdes:

Phol ende Wôdan vuorun zi holza,
du wart demo Balderes volon sin vuoz birenkit;
thu biguolen Sinthgunt, Sunnâ era suister,
thu biguolen Frûâ Vollâ era suister,
thu biguolen Wôdan, sô he wola conda,
sôse bênrenki, sôse bluotrenki, sôse lidirenki,
bên zi bêna, bluot zi bluoda,
lid zi geliden, sôse gelîmida sîn;

nach Wackernagels Ueberſetzung, die von Grimms hier nicht abweicht: Phol und Wôdan begaben ſich zu Walde: da ward dem Balders Fohlen ſein Fuß verrenkt: da beſprach ihn Sinthgunt (und) Sunnâ, ihre Schweſter; da beſprach ihn Frûâ (und) Vollâ, ihre Schweſter; da beſprach ihn Wôdan, wie er wohl verſtand, ſo die Beinverrenkung, wie die Blutverrenkung, wie die Gliederverrenkung, Bein zu Beine, Blut zu Blute, Glied zu Gliedern, als ob ſie geleimt ſeien.“

Hier haben wir zunächſt den anderweitig ſchon lange für Deutſchland feſtſtehenden Hauptgott Wôdan, hochdeutſch Wuotan, nordiſch Odhin; dann die aus der nordiſchen Mythologie bekannten, bis dahin für die deutſche mehr oder weniger nur gemuthmaßten Gottheiten Balder, Sonne, Folla (abundantia) und Freyja, in altdeutſcher Form Frûâ, wenn nicht, wie Wackernagel will, in der Handſchrift Frîjâ geleſen werden muß, worauf allerdings unſer nach der Göttin der Liebe genannter ſechſter Wochentag Freitag, früher Fritai, führt[5]); endlich zwei bisher auch dem Norden ganz unbekannte Gottheiten, eine männliche, Phol, und eine weibliche, Sinthgunt. Letztere bezeichnet dem Namen nach und als Schweſter der Sonne wahrſcheinlich ein wanderndes Geſtirn; welches? wagt Grimm nicht zu beſtimmen. Am räthſelhafteſten war anfänglich Phol; doch iſt auch dieſer Name, nachdem er

5) Vgl. Grimms d. Mythologie, 2. Ausg. S. 112; 117 u. 276 ff.

einmal die Aufmerksamkeit erregt hatte, immer individueller und lebendiger aus dem Dunkel herausgetreten und als eine besondere Bezeichnung des Gottes Balder erkannt worden [6]).

Daß beide Gedichte erst im Anfang des zehnten Jahrhunderts in dem Merseburger Codex aufgezeichnet sein dürften, ist bereits bemerkt worden. In der Nähe ihres Fundortes müssen sie, der Sprache nach zu urtheilen, auch abgefaßt, wenigstens niedergeschrieben sein: denn die Sprachformen weisen an die Saale nach Thüringen hin, wo sich Althochdeutsches und Altsächsisches berührten. Ersterem stehen diese Verse näher als das Hildebrandslied, das entschiedener sich dem Altsächsischen zuneigt, namentlich in der Festhaltung des Consonanten t für das althochdeutsche, in den Merseburger Stücken vorfindliche z.

Wie ist es aber zu erklären, daß man zu christlicher Zeit, bei dem Ankämpfen der Geistlichkeit gegen alles, was mit dem alt-germanischen Götterglauben zusammenhieng, diese offenbar dahin einschlagenden Verse aufzeichnete? Ja noch mehr, wie konnte ein Mann geistlichen Standes — denn von einem solchen kann mitten unter kirchlichen Dingen die Aufzeichnung nur geschehen sein — es über sich gewinnen, dergleichen vor dem Untergange zu retten? Hierauf hat Grimm befriedigende Antwort gegeben.

„Den ersten Christen galten, wie in der deutschen Mythologie gezeigt ist, die heidnischen Götter für verhaßte, nicht für völlig machtlose Wesen. Selbst die Kirche war nicht abgeneigt, römische oder deutsche Gottheiten als bösartige Dämonen aufzufassen, deren ehemalige Herrschaft jetzt dem Reiche des wahren Gottes weichen müsse. Die heidnischen Götter traten zurück in einen schauerlichen Hintergrund, der ihre wohlthätigen Eigenschaften und selbst ihre alten Benennungen allmählich schwinden ließ, eine gewisse teuflische Macht

6) Vgl. J. Grimm in Haupt's Zeitschrift für deutsches Alterthum 2, S. 188; 252 und in der d. Mythologie, 2. Ausg. S. 205 ff.; 581.

und Einwirkung aber an die Stelle ſetzte. Und wie wir in noch ſpäteren Zeiten allmählich ein Syſtem von Teufeln und Hexen ſich entfalten ſehen, dem die alten Götter und weiſen Frauen der Heiden zum Grunde liegen, nach welchem aber wirkliche Zaubereien und Beſchwörungen geübt wurden; ſo werden auch jene heidniſchen Lieder mit den verrufenen Götternamen frühe ſchon als ein nicht gerade unſtatthaftes Mittel zu Heilungen und Beſprechungen gegolten haben. Es iſt beinahe nicht zu zweifeln, gar manche ſolcher Zauberformeln, wie ſie die meiſtens mündliche Ueberlieferung folgender Jahrhunderte noch mehr entſtellt, aber doch fortgepflanzt hatte, beruhen ihren faſt immer erzählenden Eingängen nach auf heidniſchen Liedern und Weiſen, nur daß nach und nach an den Platz der alten Eigennamen abſichtlich verdrehte, erſonnene oder anders woher entlehnte traten."

Wer gegen dieſe Erklärung Bedenken tragen könnte, wird es aufgeben, wenn er erfährt, daß der geſammte Inhalt des zweiten Gedichts in einer ſolchen jungen Zauberformel auch wirklich herauszuerkennen iſt, und zwar in einer, die in einer von Merſeburg weit entlegenen Gegend, in Scandinavien, erſt im vorigen Jahrhundert aufgezeichnet worden und in der Ueberſetzung alſo lautet:

„Jeſus ritt zur Heide, da ritt er das Bein ſeines Fohlens entzwei. Jeſus ſtieg ab und heilte es; er legte Mark in Mark, Bein in Bein, Fleiſch in Fleiſch, er legte darauf ein Blatt, daß es in derſelben Stelle bleiben ſollte"[7]).

Man ſieht, hier ſind unter dem Einfluß des Chriſtenthums die heidniſchen Gottheiten der Perſon Jeſu gewichen, in welchem Balder, der Beſitzer des Fohlens, und der zauberkundige, heilende Wodan zuſammenfallen. Die Idee iſt dieſelbe, wie in dem heidniſchen Gedicht, ja zum Theil ſelbſt der wörtliche Ausdruck. Was aber beſonders merkwürdig iſt, dieſelbe Idee finden wir in faſt tauſendjährigem

7) Vgl. J. Grimm, d. Mythol. 2. Ausg. S. 1180 ff.

Abstande an den Ufern der Saale und in Norwegen auftauchen. Ist dies nicht Beweises genug, daß wir in unserm Gedicht Vorstellungen festgehalten sehen, welche dem ganzen heidnischen Germanenthum eigen und vertraut waren?

Fragen darf man zuletzt noch: wie kam der Schreiber, dem wir diese Stücke in dem Merseburger Codex verdanken, zu ihnen? Es bleiben als Antwort nur zwei Annahmen übrig, wenn man erwägt, daß Thüringen bereits im achten Jahrhundert, Sachsen aber im Beginn des neunten bekehrt worden waren. Entweder fand der Geistliche zu Anfang des zehnten Jahrhunderts unsere Zaubersprüche schon anderswo aufgezeichnet und schrieb sie bloß ab, oder er empfieng sie aus mündlicher Ueberlieferung. Grimm neigt sich zu der zweiten Annahme, und ich denke, wir werden uns ihm anschließen können.

Andeutungen

über den

besonders erfolgreichen Antheil Preußens an der Neugestaltung der deutschen Litteratur

seit dem Ausgange des siebzehnten Jahrhunderts.

(Aus einem 1850 im Naumburger litterarischen Vereine gehaltenen Vortrage).

— — Die Litteratur eines Volks ist zu allen Zeiten das getreueste Abbild seines gesammten geistigen und gemüthlichen Lebens, seiner staatlichen und gesellschaftlichen Zustände gewesen: sie war es auch bei uns im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, sie ist es noch im neunzehnten. Deutschland hatte bereits in frühern Zeiten eine reiche poetische Litteratur besessen, die, aus dem Boden des allgemeinen Volksgeistes und Volkslebens entsprossen, zwar manches von außen eingeführte Impfreis ihren verschiedenen Verzweigungen eingesenkt erhielt, dabei aber immer noch in der Epoche ihres schönsten Wachsthums Blüthen und Früchte trug, in denen die Säfte des ursprünglichen Stammes unvermischt und unverfälscht fortwirkten; und selbst in dem, was die geimpften Zweige Schönes und Genußreiches ans Licht trieben, offenbarten sich damals an Gehalt und Form die zeugenden Kräfte des heimischen Bodens und der belebende Hauch der heimischen Luft noch kennbar genug. Die deutsche Prosalitteratur, zu jener Zeit erst in den Anfängen der Bildung begriffen und von dem die Wissenschaft beherrschenden Latein in einen nur engen Kreis mit ihrer Regsamkeit eingewiesen, hatte doch kurz vor dem Reformationszeitalter und noch viel mehr während desselben, als die deutsche Dichtung schon wieder tief gesunken war, einen kräftigen, durchaus volksthümlichen Aufschwung genommen. In der zweiten Hälfte des sechzehnten und im Beginn des siebzehnten Jahrhunderts, als die Begeisterung für die religiöse Wiedergeburt der Nation sich verkühlt, der beklagenswerthe Riß in der deutschen Kirche das ganze Vaterland in sich

geſpalten hatte, artete die Dichtung bei uns, wenn man von einzelnen beſſern Erſcheinungen und namentlich von dem proteſtantiſchen Kirchenliede abſieht, vollends in Rohheit und Geſchmackloſigkeit aus, und die kaum erſt erſtarkte Proſa vermochte ſich nun auch nicht der verdumpfenden Einflüſſe des Zeitgeiſtes zu erwehren: ſie trug bald Zeichen des Siechthums und des Verfalls in allen ihren Zügen.

Bis dahin hatte unſere poetiſche Litteratur, ſowohl in der Zeit ihrer Blüthe, wie in den Perioden ihrer Verwilderung, wenn ſich in ihr auch gewiſſe Gegenſätze, zuerſt zwiſchen geiſtlicher und weltlicher, ſodann zwiſchen ritterlich-höfiſcher und eigentlicher Volks-Dichtung hervorgethan hatten, ſtäts einen im Ganzen volksmäßigen Charakter gehabt: ihre Pflege war nie einem einzelnen Stande ausſchließlich anheimgefallen. Dies ſollte ſich unmittelbar vor dem dreißigjährigen Kriege und im Verlauf deſſelben ändern. Der proteſtantiſche Gelehrtenſtand, der ſo lange nur in einzelnen ſeiner Mitglieder an der Förderung deutſcher Dichtung und deutſcher Proſa Theil genommen, im Ganzen und Großen aber nur die lateiniſche Sprache zum Mittel gebundener wie ungebundener Rede gebraucht hatte: dieſer Stand, unterſtützt von dem für geiſtige Bildung empfänglichern proteſtantiſchen Adel, unternahm es, den Deutſchen zunächſt eine neue poetiſche Litteratur in der Landesſprache zu erſchaffen. Sie erhielt gleich von Anfang an den Charakter des beſondern Standes, von dem ſie ausgieng, und lange Zeit blieb die deutſche Dichtung in Gehalt und Form faſt durchgehends nur eine gelehrte und angelernte, die mit ihren Wurzeln überall ſonſt, nur nicht in dem innern deutſchen Volksleben ruhte.

Der deutſche Gelehrtenſtand hatte ſeit ſeinem Aufkommen ſeine geiſtige Heimath vorzugsweiſe in dem alten Italien und in Griechenland geſucht und gefunden; von der Zeit an, wo er ſich zum Schöpfer und Pfleger unſerer neuen Dichtung aufwarf, bürgerte er ſich auch in den Niederlanden, in dem neuern Italien, in Spanien und ganz vorzüglich in Frankreich ein, gieng bei den Dichtmeiſtern und Theoretikern dieſer Länder in die Lehre und beſchenkte uns im Lauf eines Jahrhunderts zwar mit einer unermeß-

lichen Fülle poetiſcher Erzeugniſſe aller Gattungen, aber, mit Ausnahme des geiſtlichen Liedes, fand ſich wenig oder nichts darunter, das durch etwas mehr an deutſchen Urſprung erinnerte als durch die Sprache. Die poetiſche Litteratur unſers Volks war das ſiebzehnte Jahrhundert hindurch in derſelben ſchmählichen Abhängigkeit von der Fremde, eben ſo gelähmt für jede Art freier, ſelbſtändiger Bewegung, eben ſo verarmt an allem edlen nationalen Gehalt, ebenſo ohnmächtig zur Hervorbringung des Großen und Würdigen, wie das politiſche Leben in dem allergrößten Theile unſeres Vaterlandes. Die wiſſenſchaftliche aber hatte ſich noch nicht einmal in ihrer alleräußerlichſten Darſtellungsform der lateiniſchen Feſſel entwunden, und daß in den Hörſälen der Univerſitäten Vorträge in der Mutterſprache, zumal über Gegenſtände aus dem Gebiet der Facultätswiſſenſchaften, gehalten werden könnten, war vor den achtziger Jahren des ſiebzehnten Jahrhunderts etwas ſchlechthin Undenkbares.

In dieſe Erſtarrung und Verfremdung der Wiſſenſchaft und der poetiſchen Kunſt, in dieſes pedantiſch-geſpreizte, hohle und irrſalvolle Weſen Regſamkeit und Fluß, Natur und Verſtand, Gehalt und volksthümliche Lebensfülle zu bringen, das war die große Aufgabe, die gelöſt werden mußte, wenn auch nur erſt wieder der Grund zu einer einigermaßen ſelbſtändigen und eigenthümlichen Litteratur im neuern Deutſchland gelegt werden ſollte.

Bevor ich nun, wenn auch nur in bloßen Andeutungen, nachweiſe, wie die Löſung dieſer Aufgabe zum nicht geringen Theil von Brandenburg aus, bald nach dem Siege des großen Kurfürſten bei Fehrbellin begonnen, und dann in immer mächtigerem Fortſchritt von dem jungen Königreich Preußen aus gefördert wurde, muß ich zwei allgemeine Bemerkungen einfügen, weil ſie mir den Weg, den ich zurückzulegen habe, verkürzen werden.

Erſtens iſt wohl zu beachten, daß von der Zeit an, wo Preußen einen bedeutenden Einfluß auf die Entwickelung des litterariſchen Lebens in Deutſchland auszuüben beginnt, daſſelbe fortwährend in zwei ſich entgegengeſetzten Richtungen dieſen Einfluß bewerkſtelligt hat: einmal

durch Anziehung und Aneignung vortrefflicher und wirkungsreicher Geisteskräfte, die in andern deutschen Ländern sich aufgethan, dort aber nicht die gehörige Würdigung gefunden hatten oder gar ausgestoßen worden waren; dann, wiewohl seltener, durch Abtretung einzelner seiner für die vaterländische Bildung bedeutend gewordener Männer an solche deutsche Landestheile, wo sich nach der jedesmaligen Lage der Dinge für sie gerade der günstigste Wirkungskreis öffnete.

Zweitens haben wir in Preußen vornehmlich vier Orte in's Auge zu fassen, in denen sich das litterarische Leben zu verschiedenen Zeiten oder auch zugleich zusammendrängte, und von wo es wiederum nach allen Seiten hin ausströmte: Berlin, Halle, Halberstadt und Königsberg. Ich werde im Folgenden bald den einen, bald den andern dieser Orte berühren und verweile zunächst einige Augenblicke bei Halle.

Diese Stadt hat, bevor sie der große Kurfürst seinen Erblanden einverleibte, in der Geschichte der deutschen Geistesbildung so gut wie gar keine Bedeutung gehabt, erlangt sie aber in hohem Grade schon kurze Zeit darauf durch die von Kurfürst Friedrich III. daselbst errichtete Universität. Denn von hier gieng nun ganz eigentlich die freie Bewegung aus, welche die Fachwissenschaften und die deutsche Gelehrsamkeit überhaupt dem pedantischen Zwange und dem geisttödtenden Wort- und Formelkram entreißen sollte, worin sie so lange befangen gewesen, wodurch ihnen jede belebende Einwirkung auf die Volksbildung abgeschnitten war. Zuvörderst geschah dies durch den neuen Geist, in welchem, und durch die neue Form, unter welcher zu Halle die beiden Wissenschaften aufgefaßt und gelehrt wurden, die den Menschen in der tiefsten Innerlichkeit seiner sittlichen und intellectuellen Natur zu befestigen und aufzuklären vor allen übrigen den Beruf haben, die Theologie und die Philosophie. Zwei Männer, dieselben, deren eifrigem Betreiben die neue Universität vorzugsweise ihre Entstehung verdankte, gaben hierzu den ersten und hauptsächlichsten Anstoß, Spener und Thomasius. Beide waren aus Sachsen nach Brandenburg herübergekommen, um sich dem dort herrschenden Glaubens- und Lehrzwange zu entziehen, der

zweite sogar als Flüchtling, weil er durch die Kühnheit seiner Lehrart und die Neuheit seiner Lehrform den unversöhnlichen Haß und die rachsüchtige Verfolgung der Leipziger Gelehrtenzunft auf sich geladen hatte. Spener gieng zwar selbst nicht nach Halle, er wirkte hier aber von Berlin aus durch seine Schüler und Freunde für die innerliche Belebung der theologischen Wissenschaft und für eine seelenvollere, wärmere Auffassung und Behandlung der evangelischen Wahrheiten. Thomasius dagegen, die Hauptzierde der neuen Universität, lehrte an ihr die Philosophie und die Rechts- und Staatswissenschaften; er wagte es unter allen deutschen Universitätsprofessoren zuerst, über diese Gegenstände deutsche Vorlesungen zu halten und deutsche Lehrbücher zu schreiben. Sein Deutsch war freilich noch immer unrein und nachlässig genug, allein das Beispiel war gegeben; er fand sofort in seiner unmittelbaren Nähe und bald auch in der Ferne Nachfolger, unter den nächsten in Halle selbst den würdigsten an Christian Wolff, dem es schon damals gelang, daß er die Philosophie und die mit ihr verwandten Wissenschaften in einem nicht bloß reinen, sondern auch gebildeten Deutsch reden lehrte. So war Halle zu Anfang des vorigen Jahrhunderts die erste und vorzüglichste Pflanzstätte in ganz Deutschland für eine freie, lebensvolle wissenschaftliche Thätigkeit und für höhere Volksbildung geworden; und zur selben Zeit hatte auch schon Aug. Herm. Francke dort die berühmten Anstalten gegründet, durch die er sich um das ganze Erziehungswesen im protestantischen Deutschland unmittelbar und mittelbar ein unvergängliches Verdienst erwarb.

Eine selbständige wissenschaftliche Litteratur konnte sich in Deutschland nur dann entwickeln, wenn die lateinische Form aufgegeben und der freien Bewegung des Gedankens der weiteste Spielraum gewährt wurde. Zu beiden war also in Halle unter König Friedrich I. der vielverheißende Anfang gemacht. Unter seinem Sohne wurden zwar den neuen Bestrebungen auf dem Gebiete der Theologie und der Philosophie die Schranken etwas enger zusammengerückt; allein unmittelbar nach dem Regierungsantritt Friedrichs des Großen wurden sie so gut wie ganz

beſeitigt, und von da an war auf lange Zeit jede Art wiſſenſchaftlicher Forſchung und Lehre, womit anderwärts leicht mehr oder weniger Gefahr verbunden geweſen wäre, in Preußen vor jedem Einſchreiten und jeder Beeinträchtigung von oben her geſichert.

In ganz anderer Weiſe als der wiſſenſchaftlichen mußte bei uns der poetiſchen Litteratur geholfen werden, wenn ſie der Verwilderung entriſſen werden ſollte, worin ſie trotz aller Gelehrſamkeit ihrer Pfleger doch wieder, nur auf einem andern Wege als die alte volksmäßige, im Laufe des ſiebzehnten Jahrhunderts gerathen war. Dort waren mit der Abkehr von der lateiniſchen Sprache, die hier ſchon lange erfolgt war, und mit der Beſeitigung der Schranken für die geiſtige Bewegung die Hinderniſſe weggeräumt, die ihrer freien Entwickelung von außen her entgegenſtehen konnten; ihren Gehalt fand die Wiſſenſchaft ſchon vor in den großen Gebieten aller Forſchung, in der Religion, in der Geſchichte, in der Natur und in dem reinen begriffsmäßigen Denken; und in der Auffindung und Ausbildung ihrer verſchiedenen Darſtellungsarten durfte ſie mit Sicherheit erwarten, in demſelben Maaße gefördert zu werden, in welchem ſich in Deutſchland der Sinn an reinen und ſchönen Kunſtformen bildete. Aus unſerer Dichtung dagegen konnte nur dann etwas werden, wenn ſie erſt von den Irrwegen abgebracht war, auf die ſie nach und nach zu immer größerem Unheil bei ihrer Nachäffung des Auslandes gerathen war, und wenn ihr *dann* ein edler, volksthümlicher Gehalt geboten ward, der zur Zeit entweder gar noch nicht da war und alſo erſt erſchaffen werden mußte, oder den man in der Verblendung nicht zu finden verſtand. Das Eine war nur möglich durch den Beiſtand der in ſich erſtarkenden Wiſſenſchaft und namentlich durch eine ſich auf ſie ſtützende geſunde äſthetiſche Kritik, woran es bis zum Schluſſe des ſiebzehnten Jahrhunderts ganz und durchaus fehlte; zu dem Andern bedurfte es, außer der Weckung des vaterländiſch-geſchichtlichen Sinnes, großer, ruhmvoller Thaten und eines lebendigen Nationalgefühls. Hier führt uns die Erwägung der in Betracht kommenden Verhältniſſe nach Berlin.

Was der deutschen Poesie zunächst und zumeist Noth that, um sie von ihren Verirrungen auf einen bessern Weg zu bringen, war Abstreifung des Schwulstes und der Unnatur der jüngern schlesischen, Erhebung aus der Plattheit und Wäßrigkeit der sächsischen Schule und Säuberung von dem Schmutz, der an ihr durch die Schuld einzelner theils beiden Schulen, theils auch gar keiner angehörigen Dichter haftete. Dieß leiteten praktisch zwei Männer ein, die unter dem großen Kurfürsten und seinem Nachfolger am Berliner Hofe hohe Aemter bekleideten, der Freiherr von Canitz, ein geborner Berliner, und der Oberceremonienmeister von Besser aus Kurland. Sie waren die ersten in Deutschland, die — zumal Canitz — den Franzosen aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. ablernten, ihren Werken mindestens eine äußerlich anständige und würdige Haltung zu geben und sie in eine reine, gewählte, zwar nicht gehobene, doch auch nicht zu gemeiner Plattheit herabsinkende Sprache zu kleiden. Ihnen schloß sich der Schlesier Neukirch an, als er nach Berlin kam, und bei ihm regten sich zugleich die ersten, freilich noch äußerst schwachen Anfänge einer Art von Kunstkritik. Indeß so wenig für die der französischen Regel des Boileau folgende Dichtweise Canitzens, wie für die auf französischer Lehre zunächst fußende Kunstkritik, war der geeignete Boden zu weiterer Wirksamkeit und Ausbildung in Berlin zu finden. Die rechten Orte dazu waren damals noch außerhalb Preußens: Hamburg, wo die deutsche Oper allen Unsinn, alle Unnatur und allen Schmutz der schlesischen Dichter mitsammt der ganzen platten Nüchternheit der sächsischen Schule in sich aufgenommen zu haben schien, und Leipzig, der Hauptstützpunkt für eben diese Schule. In jener Stadt trat nun schon kurz vor dem Jahr 1700 ein geborner Preuße, Christ. Wernicke (oder Warneck), der sich in der Welt und in fremder Litteratur mit offenem Sinn und scharfem Verstande umgesehen, in körnigen Epigrammen und in den dazu geschriebenen Vorreden und Anmerkungen gegen die schlechten Dichter seiner Zeit und deren ältere Vorbilder kühn in die Schranken; in Leipzig aber, dem litterarischen Mittelpunkt des Landes, das die classischen Studien zeither am eifrigsten gepflegt hatte, dem be-

deutendsten Handels- und Meßplatz im innern Deutschland, der sich unter allen unsern Städten damals des feinsten Welttons rühmen durfte: in Leipzig fand etwa fünf und zwanzig Jahre später ein anderer Preuße, Gottsched, das einträglichste Feld für seine langjährigen rastlosen Bemühungen um die nach französischer Kunstregel angelegte Disciplinierung und Einschulung der verwilderten deutschen Poesie. Er hatte seine Bildung in Königsberg erhalten, wo schon um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts deutsche Dichter sich Ruhm erworben hatten, wo sein Lehrer Pietsch dem Beispiel Canitzens gefolgt war, von wo er also gleich die Kunstlehre mitbrachte, der er in Leipzig und von da aus in allen Gegenden des Vaterlandes, wo die hochdeutsche Schriftsprache entweder schon im Gebrauch war, oder jetzt allmählich eingeführt wurde, für die Theorie und für die Ausübung auf eine Zeit lang Geltung zu verschaffen wußte.

Die Verdienste dieses Mannes um unsere Litteratur, anfänglich sehr überschätzt, späterhin noch viel ungebührlicher herabgesetzt, sind erst in der neuesten Zeit richtiger abgemessen und in das gehörige Licht gestellt worden. Er war es, der die äußerste Entartung der deutschen Gelehrtendichtung in den Häuptern und Anhängern der beiden herrschenden Schulen, wenn auch nicht zuerst, so doch mit dem meisten Erfolge bekämpfte, der die Sprache wieder von den vielen fremden, in sie eingedrungenen Bestandtheilen vielfach säuberte, der wissenschaftlichen Erforschung ihrer Geschichte breitere Bahn brach und überall Mittel und Wege suchte, dem Schrifthochdeutsch auch in die Landestheile Eingang zu verschaffen, die sich so lange noch gegen dessen Annahme gesträubt hatten; er war es ferner, der bei uns eine systematisch abgehandelte Theorie der Dichtkunst zuerst aufstellte, der das deutsche Theater der Regellosigkeit, der Rohheit und dem Schmutze entriß; er endlich, der ein festeres Band, als es zeither gegeben hatte, zwischen der poetischen Kunst und der wissenschaftlichen Erkenntniß, zwischen den beiden Hauptseiten der Litteratur, der poetischen und der prosaischen, knüpfte.

Allein alles, was Gottsched für die deutsche Dichtung zu leisten vermochte, lief am Ende doch nur darauf hinaus, daß er sie demselben

Regelzwang unterwarf, den ſich die franzöſiſche von da an, wo ſie in ihr ſogenanntes claſſiſches Zeitalter eintrat, freiwillig auferlegt hatte. Die Wohlthat, die uns daraus erwuchs, daß unſere Dichter feſtſtehende Kunſtgeſetze anzuerkennen und ſich ihnen zu fügen anfiengen, wurde dadurch wieder aufgehoben, daß dieſe Geſetze mehr in willkürlicher Annahme als in dem Weſen der Kunſt ihren Grund hatten, mehr aus Mißverſtand als aus Einſicht in die Sache hervorgegangen waren, und daß durch ihre Einführung unſere poetiſche Litteratur auf's neue in die allergrößte Abhängigkeit von der Fremde gebracht ward. Und was nicht vergeſſen werden darf, bei allen Bemühungen und Erfolgen Gottſcheds war für die Ausfüllung der geregelten Formen durch einen höhern geiſtigen und ſeelenvollen Gehalt gar nichts geſchehen; ja es konnte bei der Art, wie er das Dichten ſelbſt betrieb, und wie er es Andere lehrte, auch gar nicht dazu kommen, daß ſich nur ein Bedürfniß darnach regte. Sobald ſich demnach ein ſolches nur irgend ſonſt wie fühlbar machte, mußte auch Zweifel an der unbedingten Gültigkeit der gottſchediſchen Lehre und Praktik eintreten. Der zunehmende Zweifel aber auf der einen, die hartnäckige Zuverſicht auf der andern Seite führten jene litterariſchen Kämpfe herbei, in denen zuerſt ein feſterer Grund für eine eigentliche, binnen wenigen Jahrzehnten zu einer bewundernswürdigen Höhe ſich ausbildende Kunſtkritik gewonnen wurde.

Es iſt gewiß nur zufällig, doch immer bemerkenswerth, daß die Bekämpfung des gottſchediſchen Geſchmacks und der gottſchediſchen Dichtlehre gerade mit dem Jahre anhob, in welchem Friedrich II. den Thron beſtieg. Außerhalb Preußens hatte Gottſched ſeine Schule zuerſt *gegründet*, außerhalb Preußens, und zunächſt von der deutſchen Schweiz aus, ſollte auch der Kampf gegen ihn angefangen werden; aber nur *angefangen*, wenigſtens inſofern dadurch etwas gewonnen wurde, und auch dabei war ſchon ein bedeutender mittelbarer Einfluß von Preußen her mitwirkend, indem Gottſcheds Gegner in der Schweiz ihre philoſophiſche Bildung vornehmlich aus den Werken Chriſt. Wolffs geſchöpft hatten. Der eigentlich fruchtbringende Fortgang des Kampfes

dagegen konnte und ſollte allein von dem der vollen Geiſtesfreiheit genießenden Preußen aus geführt werden.

Die erſte in Preußen ſich kund gebende Auflehnung gegen Gottſcheds Grundſätze und Lehre geſchah von Berlin aus durch Pyra, der in Halle ſtudiert hatte und dort mit Sam. Gotth. Lange und G. Fr. Meier in freundſchaftliche Verbindung gekommen war. Er ließ im J. 1743 einen „Erweis" drucken, „daß die gottſchediſche Secte den Geſchmack verderbe"; eine im nächſten Jahre ausgegebene Fortſetzung dieſes „Erweiſes" gieng noch weiter, indem darin Gottſched ſelbſt angegriffen wurde. Bald darauf trat auch Meier zu Halle in kritiſchen Schriften gegen die Leipziger Schule auf. Er war ein Schüler Alex. Gottl. Baumgartens, der nach den Grundſätzen der wolff'ſchen Philoſophie die Lehre vom Schönen, oder, wie er ſie benannte, die Aeſthetik, zuerſt in ein Syſtem gebracht hatte, worüber er anfänglich in Halle, ſpäter auf der altbrandenburgiſchen Univerſität zu Frankfurt a. d. O. Vorträge hielt; und noch bevor Baumgarten ſelbſt ſeine lateiniſch geſchriebene Aeſthetik drucken ließ, die auf längere Zeit hin die vornehmſte Richtſchnur für die wiſſenſchaftliche Beurtheilung poetiſcher Dinge wurde, gab Meier ſeine nach Baumgartens Heften in deutſcher Sprache abgefaßten „Anfangsgründe aller ſchönen Wiſſenſchaften" heraus.

Unterdeſſen hatte in Halle auch die freiere Behandlung der poetiſchen Formen, welche Lange und Pyra mit zuerſt gewagt hatten, drei jüngere akademiſche Freunde zur Nachfolge gereizt: Gleim, Uz und Götz. Sie ſahen ſich nach beſſern Muſtern um, als die von Gottſched empfohlenen waren; und fanden ſie. Zu eignen poetiſchen Erfindungen waren von ihnen wohl Uz und Götz am glücklichſten begabt; gleichwohl hat Gleim ſich ein viel größeres Verdienſt um unſere Dichtung erworben, theils durch den unermüdlichen, man darf ſagen begeiſterten Eifer, womit er zuerſt in Berlin, nachher in Halberſtadt das dichteriſche Talent in Andern, wo er es fand oder auch nur zu finden glaubte, durch Wort und That, durch beifällige Aufmunterung und durch Unterſtützungen

aller Art zu fördern suchte, theils und vorzüglich dadurch, daß er in seinen Grenadierliedern uns wieder zuerst Gedichte von einem lebensvollen nationalen Gehalte gab. „In Absicht auf lebendige Wirkung zur Förderniß junger Leute im litterarischen Thun und Treiben", bemerkt Goethe[1]), „war Gleim zu seiner Zeit in Deutschland schlechthin der Erste. Er fühlte einen lebhaften productiven Trieb in sich, der jedoch bei aller Stärke ihm nicht ganz genügte; deswegen gab er sich einem andern, vielleicht mächtigeren Triebe hin, dem nämlich, Andere etwas hervorbringen zu machen. Beide Thätigkeiten flochten sich während seines ganzen langen Lebens unablässig durch einander. Er hätte eben sowohl des Athemholens entbehrt als des Dichtens und Schenkens, und, indem er bedürftigen Talenten aller Art über frühere oder spätere Verlegenheiten hinaushalf, half er dadurch wirklich der Litteratur zu Ehren". An den Grenadierliedern gieng Lessing ein ganz neuer Begriff von lebendiger Lyrik, ja von lebendiger Poesie überhaupt auf: er erkannte nun den hohen Werth, welcher einem Gedicht daraus erwachse, daß es individuell wahr und von volksthümlichem Gehalt sei[2]).

Gleim war von Halle zunächst nach Berlin und Potsdam gegangen: hier wurde er mit Ew. v. Kleist bekannt und bestimmte ihn, sich neben den Waffen auch der Dichtkunst zu widmen. Er lernte Ramler kennen und fand den jungen Mann auf dem Wege zu einer Berufsart, die ihm nicht zusagte, und von der er ihn abzog, indem er ihn der Bahn zulenkte, auf der sich Ramler als Dichter und ästhetischer Kritiker Ruhm erwarb. Er vermittelte es noch endlich kurz vor seiner Uebersiedelung nach Halberstadt, daß Sulzer in Berlin eine Anstellung erhielt.

So war in Berlin bald nach dem Regierungsantritt Friedrichs des Großen schon manches angeregt, anderes im Stillen vorbereitet, was

---

1) Werke 25, S. 293 f.; vgl. S. 80; 103 f. — 2) Vgl. die Vorrede Lessings zu den Grenadierliedern in d. sämmtl. Schriften 5, S. 101 ff. und dazu Danzel, Lessings Leben ꝛc. 1, S. 337 f.

dagegen konnte und ſollte allein von dem der vollen Geiſtesfreiheit genießenden Preußen aus geführt werden.

Die erſte in Preußen ſich kund gebende Auflehnung gegen Gottſcheds Grundſätze und Lehre geſchah von Berlin aus durch Pyra, der in Halle ſtudiert hatte und dort mit Sam. Gotth. Lange und G. Fr. Meier in freundſchaftliche Verbindung gekommen war. Er ließ im J. 1743 einen „Erweis“ drucken, „daß die gottſchediſche Secte den Geſchmack verderbe“; eine im nächſten Jahre ausgegebene Fortſetzung dieſes „Erweiſes“ gieng noch weiter, indem darin Gottſched ſelbſt angegriffen wurde. Bald darauf trat auch Meier zu Halle in kritiſchen Schriften gegen die Leipziger Schule auf. Er war ein Schüler Alex. Gottl. Baumgartens, der nach den Grundſätzen der wolff'ſchen Philoſophie die Lehre vom Schönen, oder, wie er ſie benannte, die Aeſthetik, zuerſt in ein Syſtem gebracht hatte, worüber er anfänglich in Halle, ſpäter auf der altbrandenburgiſchen Univerſität zu Frankfurt a. d. O. Vorträge hielt; und noch bevor Baumgarten ſelbſt ſeine lateiniſch geſchriebene Aeſthetik drucken ließ, die auf längere Zeit hin die vornehmſte Richtſchnur für die wiſſenſchaftliche Beurtheilung poetiſcher Dinge wurde, gab Meier ſeine nach Baumgartens Heften in deutſcher Sprache abgefaßten „Anfangsgründe aller ſchönen Wiſſenſchaften“ heraus.

Unterdeſſen hatte in Halle auch die freiere Behandlung der poetiſchen Formen, welche Lange und Pyra mit zuerſt gewagt hatten, drei jüngere akademiſche Freunde zur Nachfolge gereizt: Gleim, Uz und Götz. Sie ſahen ſich nach beſſern Muſtern um, als die von Gottſched empfohlenen waren; und fanden ſie. Zu eignen poetiſchen Erfindungen waren von ihnen wohl Uz und Götz am glücklichſten begabt; gleichwohl hat Gleim ſich ein viel größeres Verdienſt um unſere Dichtung erworben, theils durch den unermüdlichen, man darf ſagen begeiſterten Eifer, womit er zuerſt in Berlin, nachher in Halberſtadt das dichteriſche Talent in Andern, wo er es fand oder auch nur zu finden glaubte, durch Wort und That, durch beifällige Aufmunterung und durch Unterſtützungen

aller Art zu fördern suchte, theils und vorzüglich dadurch, daß er in seinen Grenadierliedern uns wieder zuerst Gedichte von einem lebensvollen nationalen Gehalte gab. „In Absicht auf lebendige Wirkung zur Förderniß junger Leute im litterarischen Thun und Treiben", bemerkt Goethe[1]), „war Gleim zu seiner Zeit in Deutschland schlechthin der Erste. Er fühlte einen lebhaften productiven Trieb in sich, der jedoch bei aller Stärke ihm nicht ganz genügte; deswegen gab er sich einem andern, vielleicht mächtigeren Triebe hin, dem nämlich, Andere etwas hervorbringen zu machen. Beide Thätigkeiten flochten sich während seines ganzen langen Lebens unabläßig durch einander. Er hätte eben sowohl des Athemholens entbehrt als des Dichtens und Schenkens, und, indem er bedürftigen Talenten aller Art über frühere oder spätere Verlegenheiten hinaushalf, half er dadurch wirklich der Litteratur zu Ehren". An den Grenadierliedern gieng Leßing ein ganz neuer Begriff von lebendiger Lyrik, ja von lebendiger Poesie überhaupt auf: er erkannte nun den hohen Werth, welcher einem Gedicht daraus erwachse, daß es individuell wahr und von volksthümlichem Gehalt sei[2]).

Gleim war von Halle zunächst nach Berlin und Potsdam gegangen: hier wurde er mit Ew. v. Kleist bekannt und bestimmte ihn, sich neben den Waffen auch der Dichtkunst zu widmen. Er lernte Ramler kennen und fand den jungen Mann auf dem Wege zu einer Berufsart, die ihm nicht zusagte, und von der er ihn abzog, indem er ihn der Bahn zulenkte, auf der sich Ramler als Dichter und ästhetischer Kritiker Ruhm erwarb. Er vermittelte es noch endlich kurz vor seiner Uebersiedelung nach Halberstadt, daß Sulzer in Berlin eine Anstellung erhielt.

So war in Berlin bald nach dem Regierungsantritt Friedrichs des Großen schon manches angeregt, anderes im Stillen vorbereitet, was

1) Werke 25, S. 293 f.; vgl. S. 80; 103 f. — 2) Vgl. die Vorrede Leßings zu den Grenadierliedern in d. sämmtl. Schriften 5, S. 101 ff. und dazu Danzel, Leßings Leben ꝛc. 1, S. 337 f.

dieſer Stadt einen bedeutenderen Einfluß auf die deutſche Litteratur verhieß, als er von hieraus zeither geübt worden war. Allein noch fehlte die höhere geniale Kraft, die ſich zeigen und wirken mußte, wenn das deutſche Litteraturleben von jeder willkürlichen, der Fremde entlehnten Regel, von althergebrachten Vorurtheilen, von erſchlaffender Selbſtgenügſamkeit und von innerer Hohlheit befreit werden ſollte. Sie war da von dem Augenblick an, wo Leſſing in Berlin erſchien.

Auch Leſſing erhielten wir von Sachſen. Seinem Geburtslande hatte er vornehmlich eine tüchtige philologiſche und mathematiſche Schulbildung zu verdanken, die er ſich in Meißen erwarb, die vertraute Bekanntſchaft mit dem beſten deutſchen Theater, das es damals, in Folge der eine Zeit lang vereinten Bemühungen Gottſcheds und des neuberſchen Ehepaars, gab, und jenen geweckten, gewandten und geſchmeidigen Ton der guten Leipziger Geſellſchaft, der ſich ſchon in ſeinen Jugendſchriften vernehmlich macht. Zu dem jedoch, was ihn groß gemacht, wodurch er ganz eigentlich der glückliche Reformator der deutſchen Litteratur, der wiſſenſchaftlichen, wie der dichteriſchen, geworden iſt, zu der kühnen und thatkräftigen Männlichkeit ſeines ganzen Weſens, konnte er nur in der Luft erſtarken, die er in Preußen unter dem großen Friedrich einathmete; nur hier konnte die Fülle und Regſamkeit des öffentlichen Lebens ſeinem Geiſte die Schwungkraft ertheilen, die ihn aller Beengung durch Vorurtheile und Herkömmlichkeiten enthob; nur hier vermochte er einen Höhepunkt der Anſchauung zu gewinnen, der es ihm möglich machte, ſeinem klaren Blick jene alles durchdringende Schärfe anzueignen, ſein Urtheil zu der unvergleichlichſten Sicherheit auszubilden.

Leſſing hatte ſich ſchon zweimal auf längere Zeit nach Berlin hinübergeſiedelt, bevor er im Verein mit Nicolai und Mendelsſohn, die er daſelbſt kennen lernte, den erſten großen und erfolgreichen Angriff gegen das zeitherige Litteraturtreiben in Deutſchland unternahm. Darauf vorbereitet hatte er jedoch bereits während ſeines erſten und zweiten Aufenthalts in Berlin, zunächſt durch ſeine Kritiken in der voſſiſchen

Zeitung und in den ersten Theilen seiner Schriften, sodann durch die mit Mendelssohn gemeinschaftlich abgefaßte kleine Schrift „Pope ein Metaphysiker" und durch sein bürgerliches Trauerspiel „Miß Sara Sampson". In jenen Kritiken hatte er sich schon über die Theorie und die Bestrebungen der damaligen beiden Hauptparteien in der deutschen Litteratur, der Leipziger und der Züricher, auf einen höhern und freiern Standpunkt erhoben, zu dem unmittelbar darauf auch Nicolai gelangte, wie die von ihm vor seiner persönlichen Bekanntschaft mit Lessing abgefaßten Briefe „über den jetzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland" beweisen. In der Schrift, „Pope ein Metaphysiker", sprach Lessing zuerst den absichtlich lehrhaften Zwecken der Poesie, die sie so lange bei uns immer mehr oder minder auf Abwege geführt, so wie der ganzen eigentlichen Lehrdichtung, das Urtheil; mit der Einführung des bürgerlichen Trauerspiels durchbrach er kühn die Schranken, die Gottsched um unsere tragische Bühne gezogen hatte.

Während Lessing wieder für einige Jahre Leipzig zu seinem Aufenthalt gewählt hatte, gründete Nicolai im Verein mit Mendelssohn die „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste", eine Zeitschrift, die in der deutschen Litteratur Epoche machte, da sie durch ihren innern Gehalt sowohl, wie durch den Umfang der in ihr zur Sprache kommenden Gegenstände, alle ihre Vorgängerinnen weit überflügelte.

Der siebenjährige Krieg war in vollem Gange, als Lessing, der sich an jener Bibliothek nur wenig betheiligt hatte, zum drittenmal nach Berlin kam, um nun auch seinerseits Anstalten zu einem großen Feldzuge zu treffen, in welchem die einer freiern und lebensvollern Entwickelung unserer Litteratur feindseligen Mächte eine Niederlage nach der andern erleiden sollten. Wir erhielten mit dem Beginn des Jahres 1759, in welchem auch die für die Theorie der Dichtkunst so wichtigen „Abhandlungen über die Fabel" von Lessing herausgegeben wurden, die „Litteraturbriefe". Er hatte sich in ihre Abfassung mit Mendelssohn und Nicolai, der sie zugleich verlegte, getheilt: er war aber die Seele

des ganzen Unternehmens und die ersten anderthalb Jahre auch der fleißigste Mitarbeiter. Gleich die ersten Einleitungsworte zeigen, daß die ästhetische und wissenschaftliche Kritik hier auf einen ganz andern Boden versetzt war, als worauf sie sich so lange in Deutschland bewegt hatte, und daß ihre Wirkungen auf ein anderes Publicum berechnet waren, als das bloß gelehrt-gebildete damals war. „Der Herr von N.", so lauten diese Worte, „ein verdienter Officier und zugleich ein Mann von Geschmack und Gelehrsamkeit, ward in der Schlacht bei Zorndorf verwundet. Er ward nach Fr . . gebracht, und seine Wundärzte empfahlen ihm nichts eifriger als Ruhe und Geduld. Langeweile und ein gewisser militairischer Ekel vor politischen Neuigkeiten trieben ihn, bei den ungern verlassenen Musen eine angenehmere Beschäftigung zu suchen. Er schrieb an einige von seinen Freunden in B . . und ersuchte sie, ihm die Lücke, welche der Krieg in seine Kenntniß der neuesten Litteratur gemacht, ausfüllen zu helfen. Da sie ihm unter keinem Vorwande diese Gefälligkeit abschlagen konnten, so trugen sie es dem Herrn Fll. (womit Lessing gemeint ist) auf, sich der Ausführung (durch diese Briefe) vornehmlich zu unterziehen." — Die Verfasser wollten unbekannt bleiben, und es dauerte auch ziemlich lange, bis man über sie zu voller Gewißheit gelangte.

Das Aufsehen, das die Litteraturbriefe gleich von Anfang an machten, war groß, ihre Wirkung eine ganz außerordentliche. Der kritische Kunstverstand war mit einemmale mündig geworden; das Licht, das er über die neueste deutsche Litteratur ausgoß, brachte den Zeitgenossen freilich die beschämende Erkenntniß, daß diese neueste Litteratur, auf die man so stolz gewesen, noch unendlich weit von dem Ziele entfernt war, dem man schon so nahe zu sein, das man wohl gar erreicht zu haben meinte; allein es leuchtete auch genug, um die rechten, zeither verkannten Wege aufzuhellen, die allein zu dem erwünschten Ziele führen konnten.

Es lag nicht in Lessings Natur, jemals stille zu stehn. Er hatte die Litteraturbriefe in Gang gebracht; als er damit erreicht, was er auf

dieſem Wege für den Augenblick erreichbar hielt, überließ er ihr Schickſal ſeinen bisherigen Mitarbeitern. Ihn lockte es aus Berlin in ein noch bewegteres Leben hinaus, aus der Geſellſchaft ſeiner gelehrten Freunde in die Geſellſchaft jener tapfern Männer, die ihrem Könige den preußiſchen Namen ſo groß machen halfen. Er gab plötzlich alle ſeine Verbindungen auf und gieng nach Breslau in die Dienſte des Generals von Tauenzien. So lernte er, wenn auch nicht als Soldat, doch in einem Verhältniß, das ihm Gelegenheit genug dazu bot, das Krieger- und das Kriegsleben kennen, und wenn er ſich den Einflüſſen des eigenthümlich preußiſchen Geiſtes bis dahin auch hätte verſchließen können, hier mußte die Wirkung davon ihn in ihrer ganzen Stärke treffen. Mit einer Fülle neu gewonnener Anſchauungen und Eindrücke, mit einem zu neuen Kämpfen geſtählten Geiſte kehrte er nicht lange nach dem Hubertsburger Frieden zur Dichtkunſt, zur Wiſſenſchaft und zur Kritik zurück. Aber auch bis dahin hatte er hierin nicht gefeiert: noch in Breslau entſtand ſein „Laokoon“ und der Hauptſache nach auch ſein herrliches Luſtſpiel „Minna von Barnhelm“, „die wahrſte Ausgeburt des ſiebenjährigen Krieges, von vollkommen norddeutſchem Nationalgehalt, die erſte, aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduction, die den Blick in eine höhere, bedeutendere Welt aus der litterariſchen und bürgerlichen, in welcher ſich die Dichtkunſt bisher bewegt hatte, glücklich eröffnete“[3]). In Berlin vollendete er beide Werke und übergab ſie dem Drucke. Unmittelbar darauf begann er in Hamburg ſeine „Dramaturgie“. In ihr und in dem Laokoon erreichte die leſſing'ſche Kunſtkritik ihren Höhepunkt, und wenn das Ausland uns um irgend welche Geiſteswerke der Neuzeit zu beneiden hat, ſo ſtehen dieſe beiden unvergleichlichen Schriften ſicherlich in der erſten Reihe. Durch den Laokoon wurden nun auf einmal die Grenzen zwiſchen den Zwecken, Mitteln und Verfahrungsarten der bildenden Künſte und denen der Poeſie feſtgeſtellt, Grenzen, deren Verkennung zeither zu unendlich vielen Irrthümern und Verkehrtheiten in der deutſchen Dichtung

3) Goethe's Werke 25, S. 106.

verführt hatte. In der Dramaturgie riß Leſſing den ganzen künſtlichen Unterbau ein, auf den die Franzoſen ihr ernſthaftes Drama ſtützten, und befreite damit nicht bloß unſer Schauſpiel von dem Regelzwang, dem es Gottſched unterworfen hatte, ſondern die deutſche Litteratur überhaupt von der franzöſiſchen Oberrichterlichkeit.

Leſſing hatte den deutſchen Dichtern fortan das Auge für naturwahre Kunſtformen geöffnet; das Ohr für die Stimme der Natur in der Stimme des Volkes ſollte ihnen der Preuße Herder öffnen. Er führt uns wieder nach Königsberg.

Als der junge Herder nach Königsberg kam und dort Theologie ſtudierte, lebten daſelbſt zwei Männer, die, der eine unmittelbar, der andere mehr nur mittelbar, einen ganz außerordentlichen Einfluß auf die Geſtaltung des deutſchen Geiſteslebens nach dem ſiebenjährigen Kriege ausgeübt haben. Der eine, der das philoſophiſche Denken in ganz neue Bahnen einwies und eine der merkwürdigſten und folgenreichſten Umwälzungen auf dem geſammten wiſſenſchaftlichen Gebiete hervorbrachte, war Kant; der andere, der zunächſt mehr noch durch perſönlichen Umgang und durch Briefe als durch Druckſchriften jüngere, für unſere Litteratur bedeutend gewordene Köpfe anregte, Hamann. Zu jenem trat Herder in das Verhältniß des Schülers zum Lehrer, mit dieſem verband ihn bald eine innige Freundſchaft. Kant lehrte ihn denken, Hamann führte ihn in den erſtaunenswerthen Bereich ſeines litterariſchen Wiſſens ein und ließ ihn in die Tiefen eines reichbegabten, zartfühlenden Gemüths blicken, das nach einer Vermittelung und Ausgleichung rang zwiſchen Glauben und Wiſſen, Ahnung und Anſchauung, Natur und Kunſt.

Hamann hatte in Herder eine ihm verwandte Natur gefunden; aber was jenem faſt ganz abging, die Gabe klarer, anſchaulicher und eindringlicher Darſtellung, das beſaß dieſer in hohem Grade, wenngleich auch in ſeinen Schriften der wiſſenſchaftliche Forſcher eben ſo wenig den dichtenden Seher, wie der begeiſterte Dichter den reflectierenden Denker jemals zu verläugnen vermocht hat. Dies zeigte ſich gleich in der erſten

Arbeit, mit welcher Herder an die Oeffentlichkeit trat, in den 1767 gedruckten „Fragmenten über die neuere deutsche Litteratur". Sie waren durch die Berliner Litteraturbriefe angeregt worden und sollten als eine theilweise Ergänzung derselben angesehen werden. Das konnten sie auch: denn sie beleuchteten in der geistvollsten Weise unser damaliges Litteraturwesen wiederum von andern Standpunkten aus und von ganz neuen Seiten; sie forderten dabei zuerst in entschiedener Sprache eine mehr deutsche und also volksthümliche Grundlage für unsere Dichtung statt der zeither so sehr bevorzugten lateinischen. Ihnen folgten auf dem Fuße Herders kritische Wälder: auch sie führten die große Arbeit fort, die Lessing begonnen hatte.

Herder hatte Preußen verlassen, um ein Amt in Riga zu übernehmen: hier ließ er die Fragmente und die kritischen Wälder drucken. Das Studium Homers, Ossians, Shakspeare's, die Bekanntschaft mit Percy's Sammlung altenglischer und altschottischer Balladen und Lieder, verbunden mit seiner anhaltenden Beschäftigung mit den poetischen Theilen der Bibel, hatte ihn immer widerwilliger gegen jede Art erkünstelter, von der Natur abgekehrter Poesie gemacht und in ihm den Sinn für Dichtungen geweckt und ausgebildet, die der Ausdruck rein menschlicher und wahrhaft volksmäßiger Natur waren. Hamann hatte ihm gesagt, die Poesie sei die Muttersprache des menschlichen Geschlechts; mit Hamann erkannte und verkündete er zuerst den hohen Werth der Volkspoesie; in Hamanns Geist begriff und sprach er es wiederholt und mit den eindringlichsten Worten aus, worüber schon Lessing in den Litteraturbriefen Winke ertheilt hatte[4]), daß das eigentliche Dichten nicht ein Vorrecht der Gelehrt-Gebildeten, das wahre Gedicht nicht bloß ein Erzeugniß eines verfeinerten Lebens, noch weniger ein Werk sei, das nach gewissen Lehrsätzen und durch Nachahmung fremder Muster zu Stande gebracht werden könne; daß jenes vielmehr, wie das geheimnißvolle Walten der Naturkräfte, überall, wo nur Leben

4) Lessings sämmtl. Schriften 6, S. 75.

verführt hatte. In der Dramaturgie riß Leſſing den ganzen künſtlichen Unterbau ein, auf den die Franzoſen ihr ernſthaftes Drama ſtützten, und befreite damit nicht bloß unſer Schauſpiel von dem Regelzwang, dem es Gottſched unterworfen hatte, ſondern die deutſche Litteratur überhaupt von der franzöſiſchen Oberrichterlichkeit.

Leſſing hatte den deutſchen Dichtern fortan das Auge für naturwahre Kunſtformen geöffnet; das Ohr für die Stimme der Natur in der Stimme des Volkes ſollte ihnen der Preuße Herder öffnen. Er führt uns wieder nach Königsberg.

Als der junge Herder nach Königsberg kam und dort Theologie ſtudierte, lebten daſelbſt zwei Männer, die, der eine unmittelbar, der andere mehr nur mittelbar, einen ganz außerordentlichen Einfluß auf die Geſtaltung des deutſchen Geiſteslebens nach dem ſiebenjährigen Kriege ausgeübt haben. Der eine, der das philoſophiſche Denken in ganz neue Bahnen einwies und eine der merkwürdigſten und folgenreichſten Umwälzungen auf dem geſammten wiſſenſchaftlichen Gebiete hervorbrachte, war Kant; der andere, der zunächſt mehr noch durch perſönlichen Umgang und durch Briefe als durch Druckſchriften jüngere, für unſere Litteratur bedeutend gewordene Köpfe anregte, Hamann. Zu jenem trat Herder in das Verhältniß des Schülers zum Lehrer, mit dieſem verband ihn bald eine innige Freundſchaft. Kant lehrte ihn denken, Hamann führte ihn in den erſtaunenswerthen Bereich ſeines litterariſchen Wiſſens ein und ließ ihn in die Tiefen eines reichbegabten, zartfühlenden Gemüths blicken, das nach einer Vermittelung und Ausgleichung rang zwiſchen Glauben und Wiſſen, Ahnung und Anſchauung, Natur und Kunſt.

Hamann hatte in Herder eine ihm verwandte Natur gefunden; aber was jenem faſt ganz abgieng, die Gabe klarer, anſchaulicher und eindringlicher Darſtellung, das beſaß dieſer in hohem Grade, wenngleich auch in ſeinen Schriften der wiſſenſchaftliche Forſcher eben ſo wenig den dichtenden Seher, wie der begeiſterte Dichter den reflectierenden Denker jemals zu verläugnen vermocht hat. Dies zeigte ſich gleich in der erſten

Arbeit, mit welcher Herder an die Oeffentlichkeit trat, in den 1767 gedruckten „Fragmenten über die neuere deutsche Litteratur". Sie waren durch die Berliner Litteraturbriefe angeregt worden und sollten als eine theilweise Ergänzung derselben angesehen werden. Das konnten sie auch: denn sie beleuchteten in der geistvollsten Weise unser damaliges Litteraturwesen wiederum von andern Standpunkten aus und von ganz neuen Seiten; sie forderten dabei zuerst in entschiedener Sprache eine mehr deutsche und also volksthümliche Grundlage für unsere Dichtung statt der zeither so sehr bevorzugten lateinischen. Ihnen folgten auf dem Fuße Herders kritische Wälder: auch sie führten die große Arbeit fort, die Lessing begonnen hatte.

Herder hatte Preußen verlassen, um ein Amt in Riga zu übernehmen: hier ließ er die Fragmente und die kritischen Wälder drucken. Das Studium Homers, Ossians, Shakspeare's, die Bekanntschaft mit Percy's Sammlung altenglischer und altschottischer Balladen und Lieder, verbunden mit seiner anhaltenden Beschäftigung mit den poetischen Theilen der Bibel, hatte ihn immer widerwilliger gegen jede Art erkünstelter, von der Natur abgekehrter Poesie gemacht und in ihm den Sinn für Dichtungen geweckt und ausgebildet, die der Ausdruck rein menschlicher und wahrhaft volksmäßiger Natur waren. Hamann hatte ihm gesagt, die Poesie sei die Muttersprache des menschlichen Geschlechts; mit Hamann erkannte und verkündete er zuerst den hohen Werth der Volkspoesie; in Hamanns Geist begriff und sprach er es wiederholt und mit den eindringlichsten Worten aus, worüber schon Lessing in den Litteraturbriefen Winke ertheilt hatte[4]), daß das eigentliche Dichten nicht ein Vorrecht der Gelehrt-Gebildeten, das wahre Gedicht nicht bloß ein Erzeugniß eines verfeinerten Lebens, noch weniger ein Werk sei, das nach gewissen Lehrsätzen und durch Nachahmung fremder Muster zu Stande gebracht werden könne; daß jenes vielmehr, wie das geheimnißvolle Walten der Naturkräfte, überall, wo nur Leben

4) Lessings sämmtl. Schriften 6, S. 75.

verführt hatte. In der Dramaturgie riß Leſſing den ganzen künſtlichen Unterbau ein, auf den die Franzoſen ihr ernſthaftes Drama ſtützten, und befreite damit nicht bloß unſer Schauſpiel von dem Regelzwang, dem es Gottſched unterworfen hatte, ſondern die deutſche Litteratur überhaupt von der franzöſiſchen Oberrichterlichkeit.

Leſſing hatte den deutſchen Dichtern fortan das Auge für naturwahre Kunſtformen geöffnet; das Ohr für die Stimme der Natur in der Stimme des Volkes ſollte ihnen der Preuße Herder öffnen. Er führt uns wieder nach Königsberg.

Als der junge Herder nach Königsberg kam und dort Theologie ſtudierte, lebten daſelbſt zwei Männer, die, der eine unmittelbar, der andere mehr nur mittelbar, einen ganz außerordentlichen Einfluß auf die Geſtaltung des deutſchen Geiſteslebens nach dem ſiebenjährigen Kriege ausgeübt haben. Der eine, der das philoſophiſche Denken in ganz neue Bahnen einwies und eine der merkwürdigſten und folgenreichſten Umwälzungen auf dem geſammten wiſſenſchaftlichen Gebiete hervorbrachte, war Kant; der andere, der zunächſt mehr noch durch perſönlichen Umgang und durch Briefe als durch Druckſchriften jüngere, für unſere Litteratur bedeutend gewordene Köpfe anregte, Hamann. Zu jenem trat Herder in das Verhältniß des Schülers zum Lehrer, mit dieſem verband ihn bald eine innige Freundſchaft. Kant lehrte ihn denken, Hamann führte ihn in den erſtaunenswerthen Bereich ſeines litterariſchen Wiſſens ein und ließ ihn in die Tiefen eines reichbegabten, zartfühlenden Gemüths blicken, das nach einer Vermittelung und Ausgleichung rang zwiſchen Glauben und Wiſſen, Ahnung und Anſchauung, Natur und Kunſt.

Hamann hatte in Herder eine ihm verwandte Natur gefunden; aber was jenem faſt ganz abgieng, die Gabe klarer, anſchaulicher und eindringlicher Darſtellung, das beſaß dieſer in hohem Grade, wenngleich auch in ſeinen Schriften der wiſſenſchaftliche Forſcher eben ſo wenig den dichtenden Seher, wie der begeiſterte Dichter den reflectierenden Denker jemals zu verläugnen vermocht hat. Dies zeigte ſich gleich in der erſten

Arbeit, mit welcher Herder an die Oeffentlichkeit trat, in den 1767 gedruckten „Fragmenten über die neuere deutsche Litteratur". Sie waren durch die Berliner Litteraturbriefe angeregt worden und sollten als eine theilweise Ergänzung derselben angesehen werden. Das konnten sie auch: denn sie beleuchteten in der geistvollsten Weise unser damaliges Litteraturwesen wiederum von andern Standpunkten aus und von ganz neuen Seiten; sie forderten dabei zuerst in entschiedener Sprache eine mehr deutsche und also volksthümliche Grundlage für unsere Dichtung statt der zeither so sehr bevorzugten lateinischen. Ihnen folgten auf dem Fuße Herders kritische Wälder: auch sie führten die große Arbeit fort, die Lessing begonnen hatte.

Herder hatte Preußen verlassen, um ein Amt in Riga zu übernehmen: hier ließ er die Fragmente und die kritischen Wälder drucken. Das Studium Homers, Ossians, Shakspeare's, die Bekanntschaft mit Percy's Sammlung altenglischer und altschottischer Balladen und Lieder, verbunden mit seiner anhaltenden Beschäftigung mit den poetischen Theilen der Bibel, hatte ihn immer widerwilliger gegen jede Art erkünstelter, von der Natur abgekehrter Poesie gemacht und in ihm den Sinn für Dichtungen geweckt und ausgebildet, die der Ausdruck rein menschlicher und wahrhaft volksmäßiger Natur waren. Hamann hatte ihm gesagt, die Poesie sei die Muttersprache des menschlichen Geschlechts; mit Hamann erkannte und verkündete er zuerst den hohen Werth der Volkspoesie; in Hamanns Geist begriff und sprach er es wiederholt und mit den eindringlichsten Worten aus, worüber schon Lessing in den Litteraturbriefen Winke ertheilt hatte[4]), daß das eigentliche Dichten nicht ein Vorrecht der Gelehrt-Gebildeten, das wahre Gedicht nicht bloß ein Erzeugniß eines verfeinerten Lebens, noch weniger ein Werk sei, das nach gewissen Lehrsätzen und durch Nachahmung fremder Muster zu Stande gebracht werden könne; daß jenes vielmehr, wie das geheimnißvolle Walten der Naturkräfte, überall, wo nur Leben

4) Lessings sämmtl. Schriften 6, S. 75.

und Bewegung im Einzelngemüthe oder in einem ganzen Volke sich vorfinden, hervorbreche und sich schaffend erweise, dieses ein geistiges Bedürfniß zu befriedigen bestimmt sei, das unter allen Himmelsstrichen, bei allen Völkern, in allen, selbst von einer verfeinerten Gesittung noch fern abstehenden Lebensverhältnissen sich fühlbar mache.

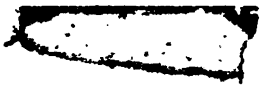
Herders Gesichtskreis, seine Weltkenntniß erweiterten Reisen, die ihn auch nach Straßburg führten. Hier traf er 1770 mit dem Jüngling zusammen, der dazu ausersehen war, der erste und größte unter unsern neuern Dichtern zu werden. Wie einzig und unberechenbar groß das Verdienst war, das sich Herder um Goethe erwarb, als dieser noch nicht wußte, wie und worin er die in ihm arbeitende Dichternatur zu Licht und Luft bringen könnte, das hat uns Goethe selbst in Dichtung und Wahrheit mit dankbarster Anerkennung erzählt [5]).

Ich bin in den Andeutungen über die geschichtliche Fortbildung unseres Litteraturlebens, insofern der Antheil Preußens daran besonders in Betracht kommt, zu dem Punkte gelangt, wo die ästhetische Kritik, nachdem sie das Ihrige redlich gethan, die deutsche Poesie von ihren alten und neuen Irrwegen ab- und in die einzig zum Ziele führende Bahn einzulenken, auf eine Zeit lang vor der schaffenden Kunst des Dichtens zurücktritt, die nun, sich selbst überlassen, auch gleich einen Anlauf nimmt, der für ihre volle Mündigkeit Zeugniß abzulegen, sie vor allem bedenklichen Straucheln und gefährlichen Fehlgehen auf dem gefundenen Wege sicher zu stellen scheint. Gleichwohl würde sich dieser Schein bald als Täuschung erweisen, wenn wir dem Bildungsgang der schönen Litteratur über die Jahre 1773 und 74 hinaus, in welchen der „Götz von Berlichingen", die „Lenore" und der „Werther" erschienen, verfolgen wollten. —

Doch ich muß befürchten, das Zeitmaaß, über welches ich heute zu

---

5) Sehr wichtige Vervollständigungen dessen, was Goethe über sein Verhältniß zu Herder während der ersten Jahre ihrer Bekanntschaft berichtet, haben vor Kurzem Goethe's Briefe in der Sammlung „Aus Herders Nachlaß ꝛc." gebracht.

verfügen habe, ungebührlich zu überschreiten und die Geduld meiner Zuhörer zu sehr zu ermüden, wenn ich meinem Vortrage nicht bald ein Ende mache. Und gleichwohl liegt noch ein langer, in der Geschichte unserer Litteratur überaus wichtiger und bedeutungsvoller Zeitraum vor uns, in welchem Preußen an der Gestaltung des deutschen Geistes- und Litteraturlebens einen gewiß nicht minder einflußreichen Antheil gehabt hat, als in den ihm vorausgegangenen achtzig bis neunzig Jahren. Soll er also hier nicht ganz unberücksichtigt gelassen werden, so bleibt mir nichts anders übrig, als wenigstens im Fluge das Hauptsächlichste zu berühren, wobei eine Betrachtung in der bisher beobachteten Art länger oder kürzer hätte verweilen müssen.

Ich hätte zunächst wieder Kants in Königsberg zu gedenken, dessen erst 1790 herausgegebene Kritik der Urtheilskraft eine neue Philosophie der Kunst begründete, in die sich Schiller tief hineinlebte, bei deren weiterm Ausbau er sich lebhaft und höchst erfolgreich betheiligte, bevor die letzte und glänzendste Periode seiner dichterischen Thätigkeit anhob, und durch welche die seit einigen Jahrzehnten erschlaffte ästhetische Kritik wieder neu belebt und gekräftigt wurde. Ich würde dann auf die Männer gekommen sein, welche die Schule der sogenannten Romantiker gründeten, die ihren vornehmsten Mittel- und Stützpunkt in Berlin hatte, deren Häupter, die Gebrüder Schlegel und Tieck, diese Kritik zugleich mit den Pfeilen der poetischen und prosaischen Satire gegen die Helden der Tageslitteratur wandten, gegen den Ungeschmack, das Vorurtheil, die Verflachung, die anmaßungsvolle Beschränktheit und einen unsittlichen Tugendprunk, die in den Achtzigern und Neunzigern weiten Spielraum in unserer schönen Litteratur erlangt hatten; auf dieselben jungen Männer, die den Deutschen zuerst recht begreiflich zu machen suchten, wie wenig sie zeither Goethe verstanden hätten, und was sie eigentlich an ihm besäßen. Sodann hätte ich, zurücklenkend zu den Talenten, die unsere neuere Poesie mit einem höhern volksthümlichen Gehalt zu erfüllen den Anfang machten, wie Gleim, Ramler und Lessing es gethan hatten, unter den jüngern, die Preußen ganz angehörten,